
د. مصطفى عطية جمعة
البنية و الأسلوب
شمس
للنشر والإعلام

البنية و الأسلوب

د. مصطفى عطية جمعة

الكتاب: البنية والأسلوب

المؤلف: د. مصطفى عطية جمعة

رقم الإيداع: 2020/ 20748

الترقيم الدولي: 4-582-493-977-978

الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٢٠

الناشر

شمس للنشر والإعلام

٢٧ ش الثلاثين - برج الشانزليزيه - زهراء المعادي - القاهرة

ت فاكس : ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)

www.shams-group.net



البنية والأسلوب

د. مصطفى عطية جمعة

الإهداء

إلى كل من أكرمني بنصح

ومن لم يكرمني

فكلاهما أضاف الجديد لي

الفهرس

أما قبل..

جاء عنوان هذا الكتاب النقدي " البنية والأسلوب "، ليكون أساسا للرؤية النقدية في الدراسات التي اشتمل عليها، فقد انطلق الباحث في قراءاته من منظور جمالي، يتمثل في التعامل مع النصوص أيا كانت أدبية أو نقدية أو بلاغية، من بعدين: البنية والأسلوب، أو بعبارة أخرى: البعد الرأسي ويتمثل في البنية الكلية للنص، والبعد الأفقي والذي نجده في أسلوب النص. فينظر الناقد إلى النص رأسيا ليتوقف عند بنائه، ويعمد إلى الأسلوب ليتعرف على خصائصه وجمالياته. ومن خلال التحليل للبعدين، تتضح الكثير من الدلالات والرؤى التي يحتويها النص. فالنص أيا كان لا يمكن الاقتصار في دراسته على الجانب المضموني / الطرح فقط، وإنما هناك أبعاد أخرى يجب النظر إليها، وتحليلها، مثل بنية النص الكلية وكيف عبّرت عن الرؤية المطروحة، في ترتيب الفصول، وطريقة البرهنة والتدليل، والترتيب في محاور وفقرات وفصول، وأيضا دراسة أسلوب التعبير النصي، وأبرز سماته ومدى توفيق المؤلف / المنشئ في التعبير عن القضايا المطروحة.

في ضوء ذلك، جاءت الدراسات في هذا الكتاب، فالفصل الأول اشتمل على دراسة بعنوان: قضايا الأسلوب وخصائصه في كتاب تحفة النظار لابن بطوطة، تتناول أبرز ما اشتمل عليه كتاب أدب الرحلات الشهير لمؤلفه ابن بطوطة، وكيف أن هناك إشكالات أسلوبية اشتمل عليها، تتمثل في أن مؤلف الكتاب "ابن بطوطة" استعان بكاتب آخر وهو " ابن جزي " من أجل أن يصوغ له كتابه، فرأينا كتابا / نصا مصاغا بغير أسلوب المؤلف، وهو ما يعدّ إشكالية لابد من دراستها، بجانب دراسة أسلوب الكتاب ذاته، وكيف وُفّق في تصوير وقائع رحلات ابن بطوطة.

وتناول الفصل الثاني دراسة بعنوان: المقدمات في كتاب كليلة ودمنة التي تتوقف عند ظاهرة استرعت انتباه الباحث تتمثل في المقدمات المتعددة

التي نجدها في كتاب كليلة ودمنة، وهو الكتاب الأشهر في العالم، فلا شك أن المقدمات العديدة التي يحويها هذا الكتاب تشكل ظاهرة فريدة، حيث تشير كل مقدمة منها إلى قضية من القضايا التي أراد مترجم الكتاب " عبد الله بن المقفع " أن يثيرها للقارئ العربي، ومنها رسائل عديدة، يسعى فيها ابن المقفع أن يخاطب القارئ العربي في العصر العباسي، ويراعي ثقافته وتلقيه لهذا الكتاب الفريد في سرده ومبناه ومعناه. كما أن الكتاب فيه إشكالية كبرى، ألا وهي أنه مترجم عن لغة وسيطة بين العربية والهندية، وهي اللغة الفارسية، والمفارقة أن الأصل الهندي المكتمل قد ضاع، وكذلك الترجمة الفارسية، وبقيت الترجمة العربية بأسلوب ابن المقفع البليغ، ومن ثم تمت ترجمتها للغات العالم استنادا إلى الترجمة العربية، كما سيتوقف الباحث فيه عند علاقة المقدمات بمتن الكتاب / سرده. فالدراسة تناولت جزءا من بنية الكتاب ألا وهي مقدماته، وعلاقتها ببنية الكتاب الكلية، وكذلك بأسلوبه السردي.

وفي الفصل الثالث انتقلنا إلى السرد المعاصر، حيث اشتمل على دراسة بعنوان الذات بين الإفناء والإحياء قراءة في البنية والأسطورة والجماليات، قراءة نقدية في رواية عائشة تنزل إلى العالم السفلي لبثينة العيسى. والتي تمثّل البعدين معا: البنية والأسلوب، من خلال دراسة رواية للكاتبة "بثينة العيسى "، حيث سعى الباحث في دراسته إلى قراءة الرواية وفق المنظورين معا، وصولا إلى الرؤى والرسائل المستنبطة من النص، وكيف أن البنية والأسلوب كليهما تعاضدا من أجل تقديم الدلالات المبتغاة في النص الروائي.

وفي الفصل الرابع دراسة عنوانها: الرواية العربية والفضاء الإلكتروني، وتناقش مفهوم الأدب الرقمي، ومن ثم تتناول أشكال السرد الروائي على الإنترنت، وأنماطه المختلفة مثل الرواية الفيسبوكية والرواية التكنولوجية ورواية علاقات الإنترنت وغيرها، مناقشة الماهية والبنية والجماليات وأوجه الإضافة الإبداعية والتميز.

ويتناول الفصل الخامس دراسة بعنوان الرؤيا الشعرية الحداثية عند محمد عفيفي مطر، وكيف تبدت شاعريته في ضوء المذهب الحداثي، والذي انعكس على الصور والأخيلة والرموز في نصوصه، فضلا عن طروحاته ورؤاه.

وقد ناقش الفصل السادس – كما هو دال في عنوانه – ظاهرة الغربة والاغتراب في الشعر العربي المعاصر، من خلال دراستين، الأولى بعنوان: غربة الذات والعالم الإبداعي: قراءة في شعرية شريف رزق. أما الدراسة الثانية فهي عن سيميوطيقا الاغتراب بدت في ديوان طين الأبدية للشاعر أحمد محمد رمضان. هذا، ويمكن القول إن الدراسات في هذا الكتاب التي تنوعت بين القديم والجديد، وبين الإبداعي والنقدي والبلاغي وأدب الرحلات، واتبعت منهجيات نقدية وتحليلية مختلفة؛ إنما جاءت برهانا على أن البنية لا تنفصل عن الأسلوب، وأن كليهما يعبران عن الطرح الفكري والرؤية الإبداعية التي يرومها المبدع.

جدير بالذكر أن غالبية هذه الدراسات تم نشرها في مجلات محكمة، وسنشير إليها في هامش كل دراسة، ورأينا جمعها في كتاب تعميما للفائدة، وإثراء للنقاش.

آمل من الله تعالى أن يجعل هذا الكتاب في ميزان حسناتي، وحسبي أنني سعيت لتسليط الضوء على عدة قضايا أدبية ونقدية وبلاغية، ولاشك أن كل عمل فيه ما فيه، فتلك سمة العقل البشري، مهما سعى للكمال، فعليه أن يدرك أنه معرض للنقصان، وهذا ما ستكمله جهود الآخرين من الباحثين.



الفصل الأول

قضايا الأسلوب وخصائصه في كتاب

«تحفة النظار» لابن بطوطة [1]

---

(١) نُشِرتْ هذه الدراسة في مجلة عالم الفكر، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٤١، يناير - مارس ٢٠١٣

مقدمة

لا تزال كتب الرحلات تمثل معينا لا ينضب للباحثين في العلوم الإنسانية عامة، نظرا لأنها ليست مجرد نصوص بها الطريف والغريب والمثير، بل فيها الكثير من الأبعاد الجغرافية والثقافية والأدبية والشعبية. وكتاب " تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار " لابن بطوطة أحد نصوص الرحلات التي أثارت منذ القدم وإلى عصرنا الكثير اهتماما كبيرا، نظرا لأنه حالة فريدة في أسلوبه وبنيته، ووثيقة مدونة تصف مجتمعات عديدة في عالمنا في إحدى الحقب التاريخية، وهو وصف يشمل نواحي مختلفة في هذه المجتمعات. وقد أثارت قضية أسلوب الكتاب ومن صاغه العديد من الأسئلة التي تشكك في نسبة الكتاب لابن بطوطة، وتتغافل عن كونه ذا بنية أسلوبية، تحتاج إلى تحليل خاص لخطابها، الذي سيكشف أبعادا ثقافية ومعرفية كثيرة.

في ضوء ما تقدم، جاءت خطة هذه الدراسة في ثلاثة مباحث، يعتني كل مبحث منها نقاش الأسئلة المتقدمة، فالمبحث الأول: يتناول اصطلاح نص الرحلات مفهوما، ومنهجية البحث في هذه الكتب، وكيفية تحليل خطابها.

والمبحث الثاني يتناول: أسلوب الكتاب، ويطرح السؤال: هل يمثل هذا الكتاب أسلوب مؤلف ابن بطوطة أم من صاغه وهو الأديب ابن جزي؟ وكيف يمكن قراءته أسلوبيا؟

في حين ناقش المبحث الثالث: سمات الأسلوب في الكتاب ؛ عبر تحليل وصف الأمكنة والأحداث والشخصيات والأبنية، والتي تعبر عن سمات شخصية ابن بطوطة، ومنهجه في الرصد والحكي والتسجيل.

أسأل الله تعالى أن تكون المناقشة بابا يثير المزيد من التساؤلات التي تعيد قراءة سرديات أدب الرحلات بعين مختلفة، وتناولات جديدة في ضوء المناهج النقدية الحداثية.

المبحث الأول

قضايا الخطاب الأدبي

في نصوص الرحلات

لا يقتصر الأدب - في المفهوم الحديث - على الشعر وفنون النثر والسرد، بل تجاوز هذا إلى مختلف الفنون القولية والمكتوبة التي تعنى بقضايا الإنسان والحياة، فهو " علم يشمل أصول فن الكتابة، ويعنى بالآثار الخطية والنثرية والشعرية، وهو المعبر عن حالة المجتمع البشري، والمبين بدقة وأمانة عن العواطف التي تعتمل في نفوس شعب أو جيل من الناس أو أهل حضارة من الحضارات "[٢].

يحتوي هذا التعريف ما يسمى بـ "أدب الرحلات"، حيث ينطبق على مدونات الرحّالة الذي جابوا الأمكنة، ووصفوا بدقة أحوال الشعوب، وثقافاتهم، خلال زمن زيارة الرحالة لهم. وما دام الرحّال قد صاغ ما شاهده وعايشه، بصيغة أدبية؛ فإنه يندرج ضمن فنون الأدب. فقد كان نص الرحلة " يُبرزُ في نصوصه المتوارثة إسهام الشعوب، كبيرة وصغيرة، قديمة ومعاصرة في بناء الحضارة، متوخيا المزاوجة بين المضمون والشكل ليحول منها وحدة مثنية "[٣].

وقد تعددت تسميات هذا اللون من الأدب، فمنهم من سماه بأدب الرحلة ضمن تسمية تروم تجنيس هذا النص ضمن المنظومة الأدبية السردية، وهناك من أطلق عليها " الرحلة " فقط، لتكون مصدرا للمؤرخ والجغرافي والأديب...، ولكن يفضل البعض الآخر أن يسميه " النص الرحلي " لأنه " نص لغوي محول قائم بعناصره ورؤاه، يقود إلى التعامل معه بوصفه نصا مفتوحا على خطابات متعددة، مما يجعل مفهوم الرحلة...، يظل دوره ملتبسا وعاما...، ومما يدعو بالضرورة إلى فهمه في تعدديته من خلال النصوص ودرجات الوعي به "[٤].

(٢) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٣١٦.

(٣) السابق، ص٣١٦.

(٤) د. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي: التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣٩.

خطاب نص الرحلة:

إن الأدب: الشعر والقص والدراما، يعبر في غالب الأحوال عن فردية وذاتية المنشئ / المؤلف، فهو في النهاية خاضع لرؤية خاصة بالمؤلف، أما نصوص الرحلات فهي تتناول أحوال الشعوب والأقاليم، حيث تتسع الرؤية البصرية والزمانية والمكانية لتشمل مساحة كبرى، يتناولها الرحالة الأديب في نصوصه. وهذا لا ينفي أن هذا الأدب – في نهاية الأمر – هو صورة لفكر وذات وثقافة المؤلف الرحّالة، حيث نرى الشعوب الأخرى من خلال عينيه وفكره، ولكن تظل هناك جملة من الأمور التي تقدم الجديد والمفيد عن حياة الشعوب، وثقافتها ومعالم حضارتها.

فلا يمكن أن تجنّس هذه النصوص ضمن فن سردي معروف ، وإنما هي نص مختلف ؛ يتشكل بناؤه وصوغه حسب عوامل عدة منها: شخصية الرحالة أو المدون وثقافته، وطبيعة الرحلة، وزمنها، وما شاهده فيها. فالرحلة " نص مفتوح لا يمكنه أن يتسيج في خانة محددة، تجنسه بصفة معينة، تضيّق من تحرره واتساعه وانتشاره...، ولهذا فإن القول بنصيتها هو انفتاح على دينامية الرحلة، وعلى خطاباتها المستندة على طرفي الذات والآخر، وجسور التعبيرات المختلفة حولها "(٥)

إن الرحالة نوعان: رحالة أديب، ورحالة ليس بأديب، فهناك مئات أو عشرات من الرحّالة الذين جابوا الدول، وتعايشوا مع الشعوب، دون أن يسجلوا ما رأوه، فظلت رحلاتهم حبيسة في صدورهم، وفي أحسن الأحوال رووا مشاهداتهم – بوصفها طرائف وغرائب – سماعيا إلى من لقوهم في بلدانهم حين عادوا، وهؤلاء وُئِدت تجربتهم بوفاتهم، وبوفاة من سمعوا منهم ؛ لذا تعد كتب مدونات الرحلات وثيقة مهمة في وصف المجتمعات المختلفة (المزارة) في عصر الرحّالة من جهة، ومعبرة عن ثقافة وتصورات الزائرين لها من جهة أخرى، فنحن لا نقرأ أدب الرحلة من منظور واحد وهو منظور وصف البلدان الموصوفة فقط،

---

(٥) السابق، ص٤٠.

وإنما نستشف أيضا طبيعة المجتمع الذي كتبت إليه كتب الرحلات، ورؤى هذا المجتمع التي جعلت الرحالة يصوغ رحلته بأسلوب وبنية ما ؛ كي تجد قبولا لدى القراء. فالأنا هي ذات الرحالة، المؤلف، السارد، والآخر على وجهين: الأول: المجتمعات التي زارها الرحّال وعني بوصفها، والحديث عنها. والثاني: مجتمع الرحّال نفسه، الذي قد لا يبدو ظاهرا في ثنايا السرد، نظرا لانشغال السارد بوصف المجتمعات الأخرى، ولكنه يُستشَف من خلال ما يبثه السارد من رؤى خاصة، نابعة، ومتوافقة أو متعارضة مع بلده الأصلي، وقرائه المتلقين.

فأدب الرحلة " تشكيل لنص ذاتي / شخصي، بخصوص الأنا والآخر، يتبنين متكيفا في شكل معين، للتعبير عن رؤية معينة، انطلاقا من خطاب مفصح عنه في البداية، أو مضمر في تضاعيف السرد والوصف والتعليقات "[٦].

وفي جميع الأحوال، يظل أدب الرحلات معبرا عن التنوع الثقافي بين البشر الذي يشمل العادات والتقاليد في الطعام والشراب والتفكير والمعتقدات، والنظم الاجتماعية، وهذا واقع ضمن الدراسات الإثنوجرافية، التي تساعد على فهم مسار الحضارة الإنسانية، إذ إن التنوع الثقافي يساهم بلا جدال في التغيير والتطور الإنساني في مجمله[٧] وهي أيضا عون للجغرافي ؛ عبر المعاينة المرئية التي يقوم بها الرحّالة وما يصفه بدقة من أحوال البلدان وتضاريسها ومعالمها، وأيضا هي عون للمؤرخ في معرفة الجديد عن تاريخ البلدان والأقاليم، والتثبت مما ورد إليه من معلومات تاريخية[٨]، وهي عون للباحث الأدبي (الناقد) في الوقوف على بنية الأسلوب، والسرديات في عصر تسجيل مدونة الرحلة، لذا فإن التعامل مع أدب الرحلات من المنظور النقدي يكشف الكثير من الرؤى والفنيات الأدبية والأسلوبية.

---

(٦) الرحلة في الأدب العربي، م س، ص٤١.

(٧) د. حسين فهيم، أدب الرحلات،: دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩م، ص٥٢.

(٨) انظر: المرجع السابق، ص٩٧.

فدراسة أدب الرحلات – بوصفها خطابا أدبيا إبداعيا مكونا " من أنساق جمالية وإنسانية جديدة "[٩] – توفر مادة أدبية ولغوية للباحث الأدبي، تكشف الجديد من البنى اللغوية، وما قد تحمله من جماليات وآفاق إنسانية ومعرفية جديدة

فالأدب " خطاب نصي كليّ، وليس وحدات جزئية مشتتة "، يكتسب مشروعيته "من طبيعة تصور المادة التي تعالجها والسياق الذي تندرج فيه، لأن الخطاب البلاغي في ذاته يتجه إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة...، يجعله هيكلا متناميا، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموزاي له "[١٠].

لقد قدم أدب الرحلة " خطابا " أدبيا مختلفا في الصياغة والبناء، جاء اختلافه في كونه معبرا عن مشاهدات وأحداث حقيقية، يزعم الرحالة / المنشئ أنه عاينها بأم عينه، وعاشها بجوارحه، فهو تجربة حقيقية معيشة ؛ تفترض الصدق في المعلومة والحدث، وهذا يخالف الإبداع التخييلي في القص والمقامة والشعر والسيرة الشعبية، وإن كان فيها واقع أو جزء من الواقع، إلا أن منشئها لا يزعم أنه يعبر عن الواقع منذ الأساس. وهذا لا يعني أن أدب الرحلة هو صورة من الواقع تماما، وإنما هو أيضا معبر عن رؤى المنشئ وتصوراته، وما عايشه بشكل خاص، وتفاعل معه، وأثّر فيه، ويمكنه في ذلك أن يستبعد الذكريات المؤلمة، والمواقف المخجلة، والعقائد والمذاهب التي تخالف قناعاته، ويذكر أمكنة زارها دون غيرها...، فهو تعبير جزئي شخصي أقرب إلى الذاتية منه إلى الموضوعية والشمولية، ولكنه يظل في أول الأمر (التجربة) ونهايته، متوخيا وقائع مشهودة، وأحداثا واقعة.

تتأتى دراسة " خطاب " أدب الرحلات من خلال تناول مادة هذه المدونات بأدوات عدة تتيحها المناهج النقدية المعاصرة، وهي أدوات تحلل المادة اللغوية،

---

(٩) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني (القاهرة – بيروت)، ط١، ٢٠٠٤م، ص٩.

(١٠) المرجع السابق، ص٩.

وتكشف من خلال هذا التحليل الكثير من المعطيات: الشخصية للرحالة، والأسلوبية في خصائص أسلوب منشئها، والسردية في عناصر وفنيات الحكايات الواردة فيها، ودلالات ذلك الاجتماعية والثقافية والإثنوجرافية. أي أنه يمكن عبر التحليل العلمي بآليات النقد الحداثي من استنطاق نص الرحلة، ليبوح بالكثير أدبيا وثقافيا واجتماعيا وفكريا، فيكون النص هو المصدر والمرجع، وهذا يكمل عمل الجغرافي والإثنوجرافي وباحث علم الاجتماع، فهؤلاء يلجون النص بآليات مستقاة من المناهج العلمية والمعرفية في دوائر تخصصاتهم، وهو نفس عمل الناقد الأدبي الذي يفعّل أدوات مناهجه ؛ أملا في استكمال جهود هؤلاء من المعطيات اللغوية والأدبية في النص، ورغبة في أن يكون أدب الرحلة جزءا من المصادر الأدبية التي تكشف طبيعة الأسلوب في عصرها، وأنماط السرد فيه.

وهناك تناولات عدة لكتب أدب الرحلات تعتمد على المقارنة بينها ؛ طريقة السرد، والأجناس الأدبية التي تتقاطع فيها مثل السيرة والتراجم والتاريخ والجغرافيا والسجل الاجتماعي والحكي والخبر والشعر والرسالة واليوميات، أي يقارن الباحث بين نصوص أدب الرحلات من خلال هذه التقاطعات، وهذا منهج مهم في إيضاح تفرد كل نص عن غيره، إلا أن التناول الرأسي الذي يدرس الكتاب بوصفه وحدة بنيوية ونصية وأسلوبية، يعطي المزيد من الأبعاد الفنية والرؤيوية المتأتية من التعامل مع الكتاب بوصفه وحدة كلية، ليست برؤى جزئية.

وهذا ينقلنا من مفهوم: أن النص الرحلي مجرد نص يجمع التسجيلات الوصفية والحكائية والمعلوماتية لينقله إلى " نص " أدبي يحقق إدراكا للعالم[(١١)] من منظور السارد / المنشئ وهو إدراك لا يدرس من خلال تجزيء النص إلى معلومات وسرديات، بل صهره في بوتقة واحدة تشمل كل هذا، ليكون معبرا إلى

---

(١١) راجع: الرحلة في الأدب العربي، ص٦٩. منها دراسة: جورج غريب، أدب الرحلة: تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت،ط١، ١٩٦٦م، وهي تقليدية بشكل كبير اقتصرت على وصف أبرز كتب الرحلات وما تضمنته من موضوعات وأمكنة وحياة مؤلفيها. في حين جاءت دراسة د. شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، م س، لتتناول كتب الرحلات من خلال قضايا التجنيس الأدبي، وتقيم موازنة بين آليات الكتابة فيها، وتحليل خطاب الرحلات المتخيلة.

دراسة كيفية تصور السارد وإدراكه لتجربته المعيشة، ومعرفة المزيد عن العصر والمجتمع الذي كان يعيش فيه.

كما يتيح هذا المنظور قراءة النص الرحلي بوصفه شكلا قائما بذاته، كل نص على حدة، لأن الشكل أكثر تجارب الفنان لصوقا بذاته، وهو في الوقت ذاته أداته الوحيدة للمعرفة والعمل، كذلك لا يمكن " أن يكون للمعنى وجود خارج الشكل لأنه هو الشكل نفسه بما فيه من شفافية "[(١٢)]. أي لا يمكن وعي نص الرحلة بفهم مضمونه العام، دون تدبر الشكل واللغة التي احتوت وصاغت هذا المضمون " فالركيزة الأساسية في هذا الاتجاه النقدي هي تدبر الكتابة بالقراءة[(١٣)]

لقد نال أدب الرحلة اهتماما كبيرا من القراء - في العصور الإسلامية المختلفة - لاشتماله على الإثارة المتأتية من طرافة الوصف، والسرد للمفارقة الإنسانية والعواطف المحركة للبشر، ونابعة أيضا من أنواع الشخصيات التي تظهرها، بحيث تبدو للقارئ متوافقة في كثير من نزعاتها ومختلفة في جوانب أخرى ليحتفظ كل منها بميزاتها الفردية[(١٤)]. والطريف أن الكثير من الرحالة المسلمين جابوا أقاليم العالم الإسلامي، وهي على اتساعها فيها الكثير من المشترك بينها، بحكم أنها تدين بالإسلام، وتتخذ القرآن الكريم منهاجا ومصدرا للتشريع والحكم، وتنظر للعربية على أنها لغة سامية. لذا فإن المشترك من القيم التي تجمع هذه الأقاليم بتقاربها أو تنائيها كبير، وهو مستمد من الإسلام، وأيضا فيها الكثير من العادات والتقاليد التي تعود في أصولها إلى الإسلام والعروبة، وهذا ما نرصده في نصوص الرحلات للرحالة العرب والمسلمين، وأبرزهم كتاب " تحفة النظار" لابن بطوطة.

---

(١٢) مقولة لسوسير، انظر: د. عفيف دمشقية، الإيلاغية فرع من الألسنية ينتمي إلى علم أساليب اللغة. بحث منشور في مجلة الفكر العربي، العدد (٨- ٩) في ملف بعنوان: الألسنية، مارس ١٩٧٩م، ص٢٠٤.

(١٣) د. عفيف دمشقية، السابق، ص٢٠٤.

(١٤) انظر: المعجم الأدبي، م س، ص١٢٢.

وقد فاضل الرحّالة المسلمون الذين جابوا أقطار الإسلام بين الذات الإسلامية القاطنة في البلدان المختلفة ووصفوها من منطلق ثقافي مشترك، مثلما فاضلوا بين البلدان والأمصار والمدن ووصفوها، أي أنه وصف من الداخل [١٥] أي من داخل العقلية المسلمة.

وجاء تركيز الرحالة المسلمين على أقاليم الإسلام، الممتدة من المغرب والأندلس غربا إلى الهند والصين شرقا نظرا لسهولة الاتصال البري بينها، فهي متاخمة لبعضها بعضا جغرافيا، ووجود الكثير من التسهيلات لإيواء المسافرين، مع شيوع قيم الضيافة والكرم وحماية ابن السبيل، وهذا ما جعل الرحالة ابن بطوطة – على سبيل المثال– يقضي السنوات الطوال يجوب بلدان الإسلام دون أن يشعر بغربة أو تهديد [١٦].

في ضوء هذا، فإن الباحث سيسعى إلى تحليل الخطاب في النص الرحلي لابن بطوطة، معتمدا على مداخل عدة منها: ظروف تأليف الكتاب وصياغته، والنظر في بنية الكتاب التي يمتزج فيها الحدث والمكان والبناء والإنسان في البلدان. وهذا يعطي تصورا جيدا عن شخصية الرحالة فكرا وسلوكا.



(١٥) د. حسين محمد فهيم، أدب الرحلات ، م س، ص١٩٦، ١٩٧.

(١٦) انظر: المرجع السابق، ص١٩٨، ١٩٩. فهناك تنظيم محكم وضعته الأمة، وتقوم على رعايته دون تدخل الدولة، ذلك هو نظام الزوايا والمدارس والربط (جمع رباط)، وهي دور ضيافة ينشئها رجال الطرق الصوفية، أو بعض أهل الخير أو كبراء أهل الدولة من مالهم الخاص، وقد تنشئها الجماعة نفسها، وتتولى أمرها ورعاية النازلين بها من أموال تجمع لهذا الغرض ؛ من الأوقاف وهبات الملوك والأمراء والأثرياء. ص١٩٩.

المبحث الثاني
إشكاليات الأسلوب
في رحلة ابن بطوطة

في الترجمات المقتضبة التي أوردتها عدة مصادر تاريخية حول حياة ابن بطوطة نرى شخصية محبة للرحلة والعلم والحياة، فهو محمد بن عبد الله بن محمد إبراهيم اللواتي الطنجي ولد عام ٧٠٣هـ وتوفي في مراكش عام ٧٧٩هـ (١٣٠٤م - ١٣٧٧م)، وكنيته أبو عبد الله، رحالة ومؤرخ [١٧] ولد ونشأ في طنجة بالمغرب الأقصى واستكمل دراسته في الفقه والأدب والقضاء جريا على تقاليد الأسرة [١٨] وخرج منها سنة ٧٢٥هـ بعد أن تجاوز الحادية والعشرين من عمره، ليطوف ببلاد عديدة، واتصل بكثير من الملوك والأمراء، ويعرف الكثير من العلم الشرعي، وقد استعان بهبات الملوك في أسفاره، ثم عاد إلى بلده المغرب، حيث لبث زمنا، ثم ارتحل إلى بلاد السودان في أفريقية، وبلاد الأندلس في أوروبا، ثم استقر نهائيا سنة ٧٥٤هـ، حيث أطلع السلطان أبي عنان من ملوك بني مرين، الذي كلف كاتبه محمد بن جزي الكلبي بإنجاز صياغة أدبية لرحلات ابن بطوطة، وذلك في مدينة فاس سنة ٧٥٦هـ، حيث أملاه ابن بطوطة[١٩] وعرف عن ابن بطوطة نظمه للشعر [٢٠]، كما كان يحسن التركية والفارسية، وقد استغرقت رحلاته في مجموعها ٢٧ سنة [٢١]،وشملت أغلب الأقطار المعمورة: الهند والصين وبلاد وما وراء النهر وفارس والجزيرة العربية والبحرين والعراق والشام وتركيا ومصر وليبيا وتونس والجزائر، وأواسط أفريقية، وبلاد الأندلس. وقد عرف بالجود

(١٧) عمر رضا كحّالة، معجم المؤلفين: تراجم مصنفي الكتب العربية، نشر: مكتبة المثنى، ودار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، د.ت، ص٢٣٥، ص٢٣٦.

(١٨) أدب الرحلة: تاريخه وأعلامه، م س، ص٥٨.

(١٩) خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط١١، ١٩٩٥م، ج٦، ص٢٣٥.

(٢٠) معجم المؤلفين، م س، ص٢٣٦.

(٢١) الأعلام، ج٦، ص٢٣٥.

والكرم، ويذكر أنه تولى القضاء في الدولة المرينية حتى وفاته[٢٢].

حين عاد ابن بطوطة إلى بلاده راح يحدث قومه عن شأن رحلته وما رأى من العجائب بممالك الأرض وأكثر ما كان يحدّثهم كان عن رحلته إلى الهند، ويذكر ما يستغربه السامعون، فتناجى الناس بتكذيبه[٢٣]، وقد علّق ابن خلدون على ما ذُكِرَ عن غرائب ابن بطوطة بقوله: " فليرجع الإنسان إلى أصوله، وليكن مهيمنا على نفسه، ومميزا بين طبيعة الممكن والممتنع، بصريح عقله ومستقيم فطرته، فما دخل في نطاق الإمكان قبله، فما دخل في نطاق الإمكان قبله، وما خرج عنه رفضه...، إنما مرادنا الإمكان بحسب للمادة التي للشيء، فإذا نظرنا أصل الشيء وجنسه ومقدار عظمته وقوته، أجرينا الحكم في نسبة ذلك على أحواله، وحكمنا بالامتناع على ما خرج من نطاقه "[٢٤].

لقد أحدث كلام ابن بطوطة - حين عاد إلى قومه -استغرابا وإنكارا من السامعين، وبعضهم اتهموه بالكذب، وهذا طبيعي في ضوء الروايات والحكايات التي ذكرها ابن بطوطة، وهي تخالف عقائد وأفكار ومعلومات ما قد يتخيله المرء في هذا العصر. إلا أن العلامة ابن خلدون ينتصر له، معللا ذلك تعليلا فلسفيا بأن العقل يفسر ما يسمع في ضوء الإمكان، أما غير المصدق، فهو ضمن الإمكان العقلي ذي النطاق الواسع، الذي لا حد يفترضه، ولكن ليفكر المرء ضمن حدود الإمكانات المادية المتوافرة لديه، وهي تسمح له بالتخيل.

عاش ابن بطوطة في عصر حكم بني مرين الذي استمر في الفترة (٥٩١هـ - ٩٥٧هـ)، وحين عاد من رحلته كان السلطان " أبو عنان " حاكما للمغرب، الذي استمع لحكايات ابن بطوطة معجبا به، ثم طلب من كاتبه أن يسجلها بشكل أدبي راق، أي أنه لم ينسق إلى كلام العامة أو الخاصة غير المصدقين لابن بطوطة، فبنو مرين معروفون بحب العلم والجهاد والمناصرة، منذ أن كانوا قبائل أشداء تعيش

(٢٢) المرجعان السابقان، نفس الصفحات.

(٢٣) عبد الرحمن بن خلدون ، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر (مقدمة ابن خلدون) نشر: مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت ،ط٣، ١٩٦٧م، مج ١، ص٣٢٢.

(٢٤) مقدمة ابن خلدون، م س، ص٣٢٤.

حياة قبلية في جبل زنانة بالمغرب، وامتازوا بالبطولة والكرم، ويشهد لهم التاريخ بمناصرتهم لأهل الأندلس في محنتهم، فلطالما ربحوا معارك عنيفة ضد الفرنجة[٢٥] فقد خفّوا لمساعدة أهل غرناطة ضد القشطاليين، وهم الذين بنو مدينة البيضاء (الدار البيضاء) وجعلوها عاصمة للسلطنة، وقد امتاز عهد السلطان أبي عنان بن أبي الحسن بالعدل والجهاد وفي عهده توسعت دولته لتشمل بلاد الجزائر[٢٦].

أما من ساهم في صياغة الكتاب، فهو كاتب السلطان الأديب ابن جزي، واسمه كاملا: محمد بن أحمد بن جزي الكلبي أحمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن عبد الله بن يحيى بن عبد الرحمن بن يوسف بن سعيد بن جزي الكلبي، من أهل غرناطة ويعرف بابن جزي، كنيته أبو القاسم، واشتهر بالعلم والفقه وله مؤلفات كثيرة في اللغة والعقائد والقراءات وعلم التنزيل وله شعر صوفي كثير، وهو صاحب كتاب القوانين الفقهية في تلخيص مذهب المالكية[٢٧] ولم تشر ترجمته إلى علاقته بابن بطوطة ودوره في صياغة رحلاته، وهذا ما دعا محقق الكتاب لنفي أن يكون ابن جزي المعرّف به (المترجَم له) هو نفسه الذي صاغ الكتاب، ويقرر أن المعَرَّف به في " الإحاطة " وغيره من الكتب، إنما هو شخص آخر غير ابن جزي صاحب ابن بطوطة، ووزير ابن عنان، ذلك أن الأول توفي - كما ورد في ترجماته العديدة - في عام ٧٤١هـ، بينما أتم ابن جزي الثاني صياغة رحلات ابن بطوطة في نهاية عام ٧٥٦هـ. والعقل لا يتصور ذلك، وإنما يمكن " أن يكون ابن جزي الثاني (كاتب رحلة ابن بطوطة) ابنا لابن جزي الأول صاحب القوانين الفقهية، والله وحده يعلم الحقيقة "[٢٨]

---

(٢٥) راجع تفصيلا: د. أحمد شلبي، موسوعة التاريخ الإسلامي (تاريخ المغرب العربي والأندلس)، نشر مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٨٤م، ص١٥٣، ص١٥٤.

(٢٦) د. السيد عبد العزيز سالم، المغرب الكبير، العصر الإسلامي: دراسة تاريخية وعمرانية وأثرية، نشر: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٦م، ص٨٧١

(٢٧) لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، نشر مكتبة التراث الإسلامي، موقع نداء الإيمان. www.al-eman.com

(٢٨) المحقق الشيخ محمد عبد المنعم العريان، رحلة ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، مراجعة وفهرسة: مصطفى القصاص، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، من مقدمة المحقق ص٢٤.

بنية الأسلوب:

ينطلق علم الأسلوب في دراساته المتعددة من أسلوب المدونة / الكتاب ويتخذه وسيلته الأساسية لتقديم قراءة منهجية في النص. حيث يعرّف الأسلوب بأنه " مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير. هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب "(٢٩) أي أنه تعريف يشمل مظاهر الأسلوب وخصائصه ويربطه بالشخص المتكلم وأهدافه. وهو تعريف يتسم بالتنوع حيث يحتضن الأسلوب بوصفه ظاهرة لغوية عامة لا تقتصر على الأشكال الأدبية وإنما يشمل كل مظاهر التعبير اللغوي وحدود وسائله، وأيضا شخصية المنشئ وعصره، والقيم التي يشتملها، بجانب مصادر التعبير ومظاهره وغير ذلك (٣٠).

وتتمثل مهمة الدراسة الأسلوبية في بحثها " عمّا يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر الفنون الإنسانية ثانيا "(٣١) وهذا يجعلنا نفرق بين لغة الخطاب الأدبي ولغة الخطاب النفعي، فالأول حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات أما الثاني فميدانه التواصل اليومي المباشر النفعي. وتأتي الأسلوبية لتتبع المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية وحتى الاجتماعية والنفسية أي أنها تتجاوز الخطاب الإخباري الصرف، إلى دراسة الخطاب الفني (٣٢).

وتظل الإشكالية في هذا البحث، في كون الكتاب الذي بين أيدينا لا يخص - أسلوبيا - ابن بطوطة وحده، حيث سجلها بدايةً في كراريس (نحو سبعة

---

(٢٩) د. صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، ١٩٩٢م، ص١١٠. وهذا تعريف « جيراو « تلميذ العالم الشهير " بالي " في محاولته لعرض تصور متكامل لظاهرة الأسلوب.

(٣٠) انظر: السابق، ص١١١، ١١٢.

(٣١) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٦م، ص٣٤. وهذا التعريف لجاكبسون.

(٣٢) انظر: السابق، ص٣٥، ٣٦.

كراريس)[٣٣]، بأمر من السلطان أبي عنان فارس المريني، وانتهى من تدوينها في الثالث من ذي الحجة سنة ٧٥٦هـ كما ذكر هو[٣٤]، ولم يكن يسجل أحداثها كيوميات، بل من الذاكرة التي لم تخنه إلا قليلا، حيث اختلطت عليه الأحداث والمشاهد في بعض الوقائع، فوضع بعض الأحداث في غير مواضعها[٣٥]، ثم كلف السلطان كاتبه ابن جزي بصياغة أخرى للكتاب. فهذا الكتاب مدونة مختلفة عن غيرها، فقد صاغها اثنان: ابن بطوطة وابن جزي، الأول صاحب الفكرة والمعلومات والمشاهدات / الرحلة وأيضا بعض الصياغة، والثاني هو الكاتب والأديب المكلف بإعادة الصياغة وتنقيح الأسلوب. إن ابن بطوطة كان عالما بالشريعة، متعمقا في الأدب، فلم يكن مجرد حكّاء لما شاهد، بل هو صائغ؛ له سماته الأسلوبية الخاصة به، وهذا ما جعله يكتب النص أولا، ويعرضه على السلطان، ويبدو أن السلطان نظر إلى ما هو أبعد، فقد يكون وجدا عوارا وبعض النواقص في صياغة حكايات الكتاب، خاصة أنها وجدت تكذيبا من الناس، وعدم تصديق من البعض، كما أشار ابن خلدون. فأراد – السلطان – أن تتدخل عين أخرى بالتشذيب والتهذيب ليكون الكتاب تحفة أدبية / أسلوبية، مثلما هو مثير في مروياته وحكاياته، ومن ثم جاء تكليف ابن جزي بإعادة صياغة المتن المدوّن من قبل. وهذا ما يقره ابن جزي في مقدمة الكتاب، حيث يقول: " وصدر الأمر العالي لعبد مقامهم الكريم، المنقطع إلى بابهم، المتشرف بخدمة جنابهم، محمد بن محمد بن جزي الكلبي، أعانه الله على خدمتهم، وأوزعه شكر نعمتهم، أن يضم أطراف ما أملاه الشيخ أبو عبد الله من ذلك، مشتملا في تصنيفٍ يكون على فوائده مشتملا، ولنيل مقاصده مكملا، متوخيا تنقيح الكلام وتهذيبه، معتمدا إيضاحه وتقريبه، ليقع الاستمتاع بتلك الطرف، ويعظم الانتفاع بدرّها عند تجريده من الصدف "[٣٦].

---

(٣٣) مقدمة ابن خلدون، مج ١، م س، ص٣٢٢.

(٣٤) مقدمة المحقق لكتاب رحلة ابن بطوطة، ص٢١.

(٣٥) المصدر السابق، خاتمة الكتاب، ص٧١٥.

(٣٦) رحلة ابن بطوطة، ص٣٢.

فقد أبان ابن جزي مهمته الموكول بها وهي: التنقيح، التهذيب، الإيضاح، التقريب، تحقيق المتعة والنفع للقارئ. أما منهجه في العمل فقد ذكره:

"... ونقلت معاني كلام الشيخ أبي عبد الله بألفاظ موفية للمقاصد التي قصدها، موضحة للمناحي التي اعتمدها، وربما أوردت لفظه على وضعه، فلم أخل بأصله ولا فرعه، وأوردت جميع ما أورده من الحكايات والأخبار، لم أتعرض لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار، على أنه سلك في إسناد صحاحها أقوم المسالك، وخرج عن عهدة سائرها بما يشعر من الألفاظ بذلك، وقيدت المشكل من أسماء المواضع والرجال، بالشكل والنقط، ليكون أنفع في التصحيح والضبط، وشرحت ما أمكنني شرحه من الأسماء الأعجمية ؛ لأنها تلتبس بعجمتها على الناس ويخطئ في فك معماها معهود القياس "(٣٧).

يتضح من خلال ما سبق عدة أمور:

- تأكيد ما ذكره ابن خلدون من أن ابن بطوطة كتب رحلاته في كراريس أولا بنفسه، وكان يقرؤها على السلطان والناس.

- أن الكثير مما كتبه ابن بطوطة كان ذا غموض وإبهام وعدم وضوح في السرد وفي القراءة. وهذا ما لاحظه السلطان، وربما أثار اندهاش ورفض العامة والخاصة الذين استمعوا له، فاستوجب تدخلا من ابن جزي.

- أن منهج ابن جزي مع الكتاب تمثّل في إعادة نقل المعاني أي كتابتها دون الإخلال بجوهرها، ومضمونها، وهذه أمانة منه.

- أن ابن جزي أبقى بعضا مما سرده ابن بطوطة بلفظه ؛وهذا دليل على أنه كان ينقل من مسودة مكتوبة وضعها ابن بطوطة، ثم يحرص على ضبط الكلمات بالحركات والنقط وهو دور يشابه دور المدقق اللغوي.

- أن ابن جزي قام بدور الشارح لما غمض من الأمكنة والضبط للأسماء الأعجمية التي قد لا يعيها الناس.

(٣٧) السابق، ص٣٢.

هذا ولم يتدخل ابن جزي في الأحداث والوقائع التي ذكرها ابن بطوطة، فقد سلّم بأمانة الرجل في السرد، كما لم ينقص أيا من المعلومات التي ذكرها أو يتشكك فيها.

وقد رأى البعض أن ابن جزي " وقف من كلام الرحّالة موقفين متباينين، فحينا كان يثبته بنصه الصريح، دون تبديل أو تحريف، وأحيانا كان يصوغه بصنيع من إنشائه الخاص، فاختلط الأسلوبان في تأدية المعاني "(٣٨). وقد جعل هذا الأسلوب موضع شك من الباحثين والنقاد، في إرجاع الكثير من التعابير إلى منشئها، أي صارت الصياغة رهن ترجيح وتخمين، حسب ذائقة واستنتاج القارئ، فقد شكّوا – مثلا – في كون المقدمة والخاتمة وبعض مقدمات الأوصاف إن لم تكن كلها من إنشاء ابن جزي، وما تبقى من إنشاء ابن بطوطة (٣٩).

فهذا يثير جملة تساؤلات: هل نحن بصدد دراسة أسلوب ابن بطوطة المؤلف أم ابن جزي الكاتب؟ وهذا الكتاب، هل هو صورة لأسلوب كاتب ما؟ وكيف نتعامل معه أسلوبيا؟

تستهدف هذه الأسئلة تبيان ما يتميز به الأسلوب في هذا الكتاب، وما دام الأمر كذلك، فينبغي علينا التعامل مع الكتاب بوصفه مدونة أسلوبية، وحدة واحدة، يتم تحليل ما فيها، أي التعامل معه كما هو، دون افتراض أن يكون معبرا عن كاتب ما، بل هو معبر عن أسلوب كتابة في أحد عصور الأدب العربي، ومعبر عن طريقة تسجيل نصوص الرحلات قديما، وبه الكثير من الإشارات الفكرية والاجتماعية والسياسية. وهذا أمر له أصل في المنهج الأسلوبي، حيث يدعو بعض الباحثين إلى إقامة " تصور أسلوبي لا يعتمد على نظرية الانعكاس الفلسفي للفرد فحسب، بل يأخذ في اعتباره أيضا الواقع الاجتماعي والاقتصادي إلى جانب الواقع النفسي في المرحلة التاريخية لكتابة النص "(٤٠) وهذه التصورات غالبا ما تشير إلى ما

(٣٨) جورج غريب، أدب الرحلة، م س، ص٦٢.

(٣٩) السابق، ص٦٢.

(٤٠) علم الأسلوب، م س، ص٩٠.

هو أبعد من المؤلف، غير أنها تعني بالأسلوب بقدر ما يلقي الضوء على نفسية المؤلف وظروف حياته، وشخصيته [٤١].

فقد أوجد التطور الأدبي واللساني إلى أن يكون النقد ضمن ممارسة فكرية واسعة تقرّب النص إلى المتلقي، ولهذا فقد تطور المنهج الأسلوبي ليكون ضمن نظرية تحليل الخطاب [٤٢]. فالأسلوبية " تعني ممارسة نقدية فذة، تقترب من النصوص بقدر ما تبتعد عنها، فهي قريبة من النص لأنها تعالج النص الأدبي في مفاصله الأساسية، وتبتعد عنه لأنه لها مقولاتها الخاصة ...، بل هي أقرب إلى نظرية الأدب "[٤٣]. فالممارسة الفكرية في النقد في علاقاتها بالمنهج الأسلوبي تعني صهر آليات المنهج الأسلوبي ضمن تحليل الخطاب في النص جماليا وفكريا وثقافيا.

وبالتالي يمكن دراسة نص ابن بطوطة عبر تحليل شامل: يشمل مؤلفه (ابن بطوطة)، ومن ساعده في الصياغة (ابن جزي)، وأسلوب الكتاب بوصفه جزءا من الأسلوب الأدبي الذي كان سائدا في عصره، والأبعاد الاجتماعية والثقافية التي نراها في ثنايا المتن.

أسلوب مقدمة الكتاب:

جاءت مقدمة الكتاب كما هو متبع في الكتب وقتئذ: بالحمدلة، وبالصلاة والسلام على الرسول، والثناء على السلطان، ثم التعريف بالكتاب ومقاصده.

ففي مطلع المقدمة (خطبة الكتاب): " قال الشيخ الفقيه العالم الثقة الناسك الأبر، وفد الله المعتمر شرف الدين المعتمد في سياحته على رب العالمين، أبو عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي، ثم الطنجي المعروف بابن

(٤١) السابق، ص٩٠.

(٤٢) انظر تفصيلا: د. محمد رضا مبارك، مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، بحث في مجلة فصول، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤، شتاء ٢٠٠٥م، ص١٣١.

(٤٣) السابق، ص١٢٣.

بطوطة، رحمه الله، ورضي الله عنه وكرّمه آمين... "[٤٤].

لقد بدأت خطبة الكتاب بذكر سمات ابن بطوطة، وذكر أصله نسبه وبلده، وهذا إقرار واضح منذ البدء بأن هذا المصنف يعود إلى ابن بطوطة، وتدل لفظة " قال الشيخ... " على أن كل ما سيرد في الكتاب، فإنما هو عائد إلى ابن بطوطة، وأنه: عالم، شيخ، فقيه، ناسك، أبر، معتمر، وهي صفات الشرف والنبل والخلق والعلم ؛ التي كانت مثار فخر الناس في هذا العصر ؛حيث الجمع ما بين العلم والفقه والبر وفعل الخير، ثم تأكيد تميّز شخص ابن بطوطة " المعتمد في سياحته على رب العالمين "، وهذه نقطة تميزه عن الآخرين المشتركين في نفس السمات. ويعلق المحقق في الهامش إلى أن المقدمة " من إملاء أبي عبد الله ابن بطوطة، وصياغة محمد بن جزي إلى قوله: وأوليائها الأبرار "، وبهذه العبارة ينتهي كلام ابن بطوطة ليبدأ كلام ابن جزي بقوله: فأملى من ذلك ما فيه نزهة الخواطر إلى نهاية المقدمة "[٤٥].

إن لفظة " إملاء " تعني أن اللفظ والمعنى من ابن بطوطة، وأن دور ابن جزي هنا الصياغة وتعني: الكتابة، إلى عبارة معينة، ومن ثم يبدأ كلام ابن جزي الذي أكمل المقدمة.

في المقدمة التي ذكرها ابن بطوطة بعد حمد الله تعالي والثناء عليه بما هو أهله ثم الصلاة والسلام على الرسول محمد، وعلى آله وصحبه ومن تبع هدايته ثم الثناء على السلطان ومدحه وافتخر بالمثول في حضرته، يقول:

" ولما كانت حضرته العلية مطمح الآمال، ومسرح همم الرجال، ومحط رجال الفضائل، ومثابة أمن الخائف، ومنية السائل توخّى الزمان بخدمتها ببدائع تحفه، ورائع طرفه، فانثال عليها العلماء، انثيال جودها على الصفات، وتسابق إليها الأدباء تسابق عزماتها إلى العداة... وكان ممن وفد على بابها السامي، وتعدى أوشال البلاد إلى بحرها الطامي، الشيخ الفقيه السائح الثقة الصدوق، جوال

(٤٤) رحلة ابن بطوطة، ص٢٩.

(٤٥) الهامش، ص٢٩.

الأرض، ومخترق الأقاليم بالطول والعرض، أبو عبد الله محمد بن عبد الله...، وهو الذي طاف الأرض معتبرا، وطوى الأمصار مختبرا، وباحث فرق الأمم وسبر سير العرب والعجم "[٤٦].

ثم يقول ابن جزي في ختام المقدمة: "وإنا لنرجو أن يقع ما قصدته من المقام العلي، أيده الله بمحل القبول، وأبلغ الإغضاء عن تقصيره المأمول، فعوائدهم في السماح جميلة، ومكارمهم بالصفح عن هفوات كليلة والله تعالى يديم لهم عادة النصر والتمكين ويعرفهم عوارف التأييد والفتح المبين "[٤٧].

يلاحظ من القراءات المتعددة لهذه المقدمة أنها مصاغة بأسلوب منشئ واحد لا اثنين، حتى الجملة التي أشار إليها المحقق أنها بداية كلام ابن جزي ونهاية كلام ابن بطوطة، نجدها مسجوعة ؛ حيث يقول ابن بطوطة: "ويذكر من لقيه من ملوك الأقطار، وعلمائها الأخيار، وأوليائها الأبرار " ثم يقول ابن جزي: " فأملى من ذلك ما فيه نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر"[٤٨]. وهذا دليل على وحدة الصياغة بينهما وأنهما كانا يعملان بعين مشتركة، ورؤية متوحدة، خاصة أن ابن بطوطة أنهى كلامه الممتد بتوضيح منهجه في الكتاب المتمثل في: " أن يملي ما شاهده في رحلته من الأمصار وما علق بحفظه من نوادر الأخبار "، فهذه مهمة ابن بطوطة، أما مهمة ابن جزي فقد مرّ ذكرها، وقد كانت له اليد الطولى في المراجعة والصياغة اللغوية.

إن أسلوب مقدمة الكتاب دال على التوحد النفسي والفكري الذي كان بين الاثنين، وهو أيضا صورة من أسلوب المقدمات والخطب الذي كان سائدا في هذا العصر وما قبله من حرص على الصنعة اللفظية من: سجع وتجنيس وهو ما يسمى " الأسلوب المسجّع "[٤٩] والذي كان معروفا في الرسائل الديوانية

(٤٦) رحلة ابن بطوطة، ص٣١.

(٤٧) السابق، ص٣٢.

(٤٨) السابق، ص٣٢ .

(٤٩) أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩م، ص٢٠٧.

والأدبية والمقامات والخطب ومقدمات الكتب وغير ذلك ، أي كان يستخدم غالبا في مواضع الخطاب الرسمي الموجه للسلاطين وأولي الأمر كما في الرسائل الديوانية أو الخطب المنبرية الشفاهية الطابع، التي يحرص منشئها على جذب السامع بفنون البلاغة الصوتية (الجنس والسجع، والازدواج) والصور الفنية المختلفة.

في ثنايا السرد، نلاحظ الإشارات العديدة التي تدل على كلام كلٍ منهما على حدة، وهي ترد للتوضيح أو الشرح أو تأكيد المعنى. ومثال ذلك: ما ذكره ابن بطوطة عند وصوله إلى مدينة تونس ضمن قافلة الحج، وكان هو في صحبة علَمين من أعلام المدينة وهما الشيخان أبو عبد الله الزبيدي، وأبو الطيب ابن القاضي أبي عبد الله النفزاوي، حيث برز أهل تونس للقاء الشيخين والسلام عليهما، فيما ظل ابن بطوطة وحيدا، لا يسلم عليه أحد، فتأثر بشدة، وبكى، "فشعر بحالي بعض الحجاج، فأقبل عليّ بالسلام والإيناس، وما زال يؤنسني بحديثه حتى دخلت المدينة " [٥٠]. يقول ابن جزي مؤكدا أن هذا الموقف مألوف الحدوث: " قال ابن جزي: أخبرني شيخي قاضي الجماعة، أخطب الخطباء، أبو البركات محمد بن إبراهيم السلمي، هو ابن الحاج البلفيقي أنه جرى له مثل هذه الحكاية. قال: قصدت مدينة بلش من بلاد الأندلس، في ليلة عيد...، وحضرت المصلى مع الناس، فلما فرغت الصلاة والخطبة، أقبل الناس بعضهم على بعض بالسلام، وأنا في ناحية لا يسلم علي أحد، فقصد إلي شيخ من أهل المدينة المذكورة، وأقبل عليّ بالسلام والإيناس، وقال: نظرت إليك فرايتك منتبذا عن الناس، لا يسلم عليك أحد، فعرفت أنك غريب فأحببت إيناسك " [٥١].

جاء الموقف الذي يذكره ابن جزي في بلاد الأندلس، موضحا مشاعر الضيف الغريب الذي يظل وحيدا، ولا ينسى من يرحّب به، وفي كلا الموقفين: نجد أن مؤنس الغريب شخصية دينية، فعند ابن بطوطة كان أحد الحجيج من أهل

(٥٠) رحلة ابن بطوطة، ص٣٥.

(٥١) السابق، ص٣٥، ٣٦.

تونس، وعند ابن جزي كان شيخا صالحا.

في الإضافة التي ذكرها ابن جزي على حكاية ابن بطوطة، لا نجد اختلافا أسلوبيا بين مرويته ومروية ابن بطوطة، فالأسلوب واحد في السرد: الجملة المعبرة عن الحدث بأيسر لفظ، وأقل كلمات،ترابط الجمل فيما بينها، بحروف العطف وأدوات الربط الشرطية، مع تأكيد المعنى المراد من القصة في ثنايا السرد. وهذا دليل ثان يؤكد التآلف النفسي بين ابن بطوطة وابن جزي، وهو تآلف فكري في قناعة ابن جزي بما يرويه ابن بطوطة وتأييده له، وأيضا تآلف أسلوبي يقترب من التوحّد التام بينهما.

وفي المبحث التالي، سيتم تناول جوانب من أسلوب الكتاب، عبر شواهد ونماذج عدة، تستهدف التعرف على خصائص الأسلوب في متن الكتاب.



المبحث الثالث
خصائص الأسلوب في الكتاب

لقد اختلف أسلوب الكتاب عن المقدمة، حيث يلاحظ سمات عديدة، أهمها: دقة الوصف للمشاهد والمواقف، وحسن اختيار الكلمات، والتخلص تماما من الصنعة اللفظية، وهو ما يسمى بـ " الأسلوب المطلق "، وهو النثر السائد في الكتب العلمية والتاريخية والأدبية والاجتماعية (٥٢). ويسميه أبو القاسم الأشبيلي الترسيل العاطل، ويقرر " إنما سميناه بذلك لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل، وهذا النوع هو الأصل، والتجمل بكثرة السجع فرع طارئ عليه " (٥٣) وهذا جلي في متن الكتاب، فقلما ما نجد الأسجاع، والزخرفة اللفظية، وإنما السرد المتدفق الذي يقدم المعلومة ويوضح الفكرة، ويعمق القصد بأيسر اللفظ، دون غموض أو وحشي أو مستهجن. إلا أن السمات الأسلوبية تختلف حسب طبيعة الموضوع المتناول، وربما يكون عرض بعض الأمثلة من الكتاب يعطي صورة واضحة عن خصائص أسلوب الكتاب من خلال وصف بعض المعالم والأحداث والأبنية والأمكنة والحكايات.

١) الأبنية:

وفيه نجد حرص ابن بطوطة على وصف الأبنية والمعالم التي شاهدها بدقة، وعناية، واستخدام أدق الألفاظ التي تنقل صورة مكتملة عن المكان عن كل معلم، وكأنه يصوّر بالكلمات ما رآه.

---

(٥٢) أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية، م س، ص٢٠٧.

(٥٣) أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص٩٦. ويضيف أن هناك فن الترسل الحالي الذي يمتاز بحسن العبارة ولطف الإشارة، وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأت به في باب الترسيل العاطل. ص٩٧، ٩٨. أما فن الترسيل المصنوع فهو: نُمّق بالتصنيع ووشّح بأنواع البديع وحُلي بكثرة الفواصل والأسجاع. ص١١٤.

يقول في وصف منار الأسكندرية: "قصدت المنار في هذه الوجهة، فرأيت أحد جوانبه متهدما، وصفتُه أنه بناء مربع، ذاهب في الهواء، وبابه مرتفع على الأرض، وإزاء بابه بناء بقدر ارتفاعه، وُضِعتْ بينهما ألواح خشب يعبر عليها إلى بابه، فإذا أزيلت لم يكن له سبيل...، وعرض الممر تسعة أشبار، وعرض الحائط عشرة أشبار وعرض المنار من كل جهة من جهاته الأربع مائة وأربعون شبرا، وهو على تل مرتفع، ومسافة ما بينه ما بين المدينة فرسخ واحد، في بر مستطيل، يحيط به البحر من ثلاث جهات إلى أن يتصل البحر بسور البلد فلا يمكن التوصل إلى المنار في البر إلا من المدينة، وفي هذا البر المتصل بالمنار مقبرة الأسكندرية"(٥٤).

يمكن أن يصور رسّام هذا الوصف في ضوء التعبيرات المقدمة، فهي غاية في الدقة، محددة: حسابيا وهندسيا، لقد شاهد ابن بطوطة المنار، وتأمله، ثم تحرّك ليقيس أبعاد ما فيه: ممره، وعرض الحائط، وعرض البناء، من كل جهاته، ثم خرج ثانية ليتأمل موقعه فيجده فوق تل مرتفع، على مساحة مستطيلة من الأرض، والبحر حول هذا البر الذي يشبه اللسان داخل الماء.

إذن، لم يكن ابن بطوطة مجرد مُشاهِد يبحث عن الطريف في الأبنية، إنه حريص على تقديم معلومات مكتملة - وفقا لاجتهاده الخاص - عما يشاهد، وهذا اضطره إلى القياس الهندسي: مستخدما الشبر وحدة لقياسه، وقد قام بذلك بنفسه أو كلف من يثق به. وبالتالي، جاءت المعلومات عن المنار دقيقة، شبه مكتملة عن هذا البناء الذي خُرّب بعد ذلك، فلم تبق منه إلا أطلال. وهو ما يعبر عنه ابن بطوطة بعدئذ إذ يقول:

"وقصدت المدينة عند عودتي إلى بلاد المغرب عام خمسين وسبعمائة، فوجدته قد استولى عليه الخراب، بحيث لا يمكن دخوله ولا الصعود إليه، وكان الملك الناصر رحمه الله قد شرع في بناء مثله بإزائه، فعاقه الموت من إتمامه" (٥٥).

(٥٤) رحلة ابن بطوطة، ص٣٩.

(٥٥) السابق، ص٣٩.

هذا النص يستوقفنا، فلم يكتف ابن بطوطة في وصف المنار في المرة الأولى، وإنما عاد إليه ثانية، بوصفه معلما بارزا من معالم الإسكندرية، وربما أبحر منها في عودته، فلم يشاهد المنار منتصبا، بل وجد بقاياه، وهذا ما هاله.

يتضح من هذا أن ابن بطوطة كان دائم التسجيل لما يشاهده في رحلاته، وهو تسجيل معلوماتي دقيق، يعتمد فيه على البصر والمعاينة الشخصية للبناء في داخله وخارجه، ثم يحدّث مروياته، ليقارن بين ما كان عليه المنار في بدء رحلته، وما صار إليه في نهاية رحلته، مشيرا إلى رغبة الملك الناصر في إنجاز منار جديد ولكن القدر لم يمهله.

فليس من المعقول القول إن ابن بطوطة اعتمد على الذاكرة فقط حين كتابة رحلاته، بل كانت لديه أوراق احتفظ بها سنوات طويلة، يسجل فيها ما يشاهد، ويعيد النظر فيها مرات ومرات، ومن ثم كانت صياغته النهائية.

وفي وصف عمود السواري بالإسكندرية يقول:

"ومن غرائب هذه المدينة، عمود الرخام الهائل الذي بخارجها، المسمى عندهم بعمود السواري، وهو متوسط في غابة نخل، وقد امتاز عن شجراتها سموا وارتفاعا، وهو قطعة واحدة، محكمة النحت، قد أقيم على قواعد حجرية مربعة، أمثال الدكاكين العظيمة، ولا تعرف كيفية وضعه هنالك، ولا يتحقق من وضعه. قال ابن جزي: أخبرني بعض أشياخي الرحالين، أن أحد الرماة بالإسكندرية صعد إلى ذلك العمود، ومعه قوسه وكنانته واستقر هنالك وشاع خبره، فاجتمع الغفير لمشاهدته، وطال العجب منه...،[وفي] كيفية احتياله أنه رمى بنشابة قد عقد بفوقها (موضع الوتر في السهم) خيطا طويلا...، فتجاوزت أعلى العمود معترضة...، وتعلق به صاعدا من الجهة الأخرى"(٥٦)

جاء وصف عمود السواري ضمن حديث ابن بطوطة عن الإسكندرية، وقد عدّ هذا العمود من الغرائب، موضحا أسباب ذلك: أنه هائل البناء، عظيم العلو، منحوت من قطعة واحدة، مثبت على قاعدة حجرية عريضة، ولا يُعرَف كيف

(٥٦) رحلة ابن بطوطة، ص ٤٠.

وضعه في هذا الموضع.

إنه بناء يحتاج بمقاييس عصرنا إلى رافعات حديدية عملاقة، تحمل الحجر الضخم، ليتولى نحاتون عمله، ثم تحمله لتثبته. يبدو من هذا السياق: أن ابن بطوطة حرص على وصف العمود وفقا لمشاهدته، ولأنه شاهق، فلم يستطع قياسه، ولم يجد من يدله على طوله، فاكتفى بالوصف اللفظي، مثلما لم يجد من يدله على كيفية وضعه في موضعه. إنه سرد أمين، من شخص يتحرى الحقيقة قدر استطاعته، لا وقت لديه ليفتش في بطون الكتب، لأنه رحال، مرتبط بطموح شخصي يتمثل في السفر الدائم ورغبته في استكشاف العالم.

في النص السابق، نجد إضافة من ابن جزي فيما سمعه من أحد شيوخه الرحالين، عن رجل تعلق بخيط في عمود السواري المزعوم، واجتماع الناس منبهرين بالفعلة، وكيفية تعلق الرجل بالساري هائل العلو، ثم صعوده. يشرح ابن جزي ذلك، بأن الرجل أطلق سهما ؛ متعلق فيه خيط، حيث استقر في أعلى عمود الساري، ومن ثم ربطَه في الجانب الآخر، ثم تسلَّقه.

يعطينا النص السابق عدة إشارات عن ابن جزي تبدو فيما يأتي:

- في كون كلامه منفصلا عن كلام ابن بطوطة بشكل دائم.
- إنه دائما يشير إلى إضافته بقوله: قال ابن جزي لتأكيد هذا التمايز بينهما.
- إن هذه الإضافات توكيد وتعضيد لما يرومه ابن بطوطة.
- ابن جزي محب لحياة الرحلة والرحالة حيث كان يستمع لرحالة آخرين عن معلومات عدة، فيذكر ما سمعه عن عمود السواري لتأكيد ما ذكره ابن بطوطة عن عظم الارتفاع. وهذا يعني أن ابن جزي عاشق للرحلة وللرحالة، بغض النظر عن كتابته لرحلات ابن بطوطة بأمر من السلطان، لقد وجد في صياغته هذه الرحلات وسيلة لعرض بعض معلوماته التي استقاها مما سمعه، وأيضا ليكون عونا لابن بطوطة ليصوغ رحلاته في قالب مشوق للناس.
- إن عشق ابن جزي للرحلة، بدا واضحا في تسليمه منذ البدء بصحة مقولات

ابن بطوطة ومروياته، فتوحّد معه نفسيا وفكريا ومن ثم أدبيا.

- إن الأسلوب في مرويات ابن بطوطة وابن جزي واحد في صياغته، فالعبارة محكمة، والجملة محددة المعنى، بأسلوب سهل جزل، دون إضافات أو إسهاب أو نقص يخل بالمعنى.

٢) البلدان والأمكنة:

يصف ابن بطوطة البلدان التي يمر بها وما فيها من أماكن عديدة، فيقول في مدينة الموصل:

" وهي مدينة عتيقة، كثيرة الخصب، وقلعتها المعروفة بالحدباء، عظيمة الشأن، شهيرة الامتناع عليها سور محكم مشيد البروج، وتتصل بها دور السلطان، وقد فصل بينها وبين البلد شارع متسع مستطيل، من أعلى البلد إلى أسفله، وعلى البلد سوران اثنان وثيقان، أبراجهما كثيرة متقاربة، وفي باطن السور بيوت بعضها على بعض مستديرة بجداره، قد تمكن فتحها فيه لسعته ولم أر في أسوار البلاد مثله، إلا السور الذي على مدينة دهلي حضرة ملك الهند. وللموصل ربض كبير فيه الجوامع والحمامات والفنادق والأسواق وبه مسجد جامع على شط الدجلة تدور به شبابيك حديد، وتتصل به مساطب تشرف على دجلة في النهاية، من الحسن والإتقان... "[٥٧].

في قول ابن بطوطة " مدينة عتيقة " دليل على أنه يحاول أن يتعرف تاريخ المدن ونشأتها، فلما لم يجد جوابا شافيا اكتفى بالإشارة إلى قدمها. وهذا دليل على أنه لم يعتن بالتعمق التاريخي والزمني لما يشاهده، وإنما يقف عند الحدث المشاهد أمامه، يصفه بدقة كما هو، ويذكر ما سمعه من الناس. وهذا دور الرحال، إنه دور وقتي زمني، يصف ما يجده، دون أن يبحث في تاريخه. وهذا يعني أننا نرى المجتمعات المزارة في زمن الرحّال فقط، وبعينه هو، وتبقى مهمة التاريخي والعمراني والإثنوجرافي في تتبع الظواهر ومعرفة تاريخها ومعرفة دلالاتها.

(٥٧) رحلة ابن بطوطة ، ص٢٤٤.

يشكل الوصف في النص السابق وصفا شاملا للمدينة، وصف الزائر للمرة الأولى، الذي يرى المدينة بشكل عام، لذا، فهو يعطي معلومات عامة، دون تفصيل، على أن يذكر التفصيل لاحقا، مثلما فعل مع منار الإسكندرية وعمود السواري. وهذه سمة أسلوبية واضحة في سائر النصوص، حيث يبدأ بتقديم صورة شاملة عامة، ثم يفصل الجزئيات في مقالات قصيرة.

هنا نجد الصورة تشمل الإشارة إلى: قدم المدينة، خصوبة الأرض، قلعة الموصل الشهيرة، السور العظيم، دور السلطان، ربض أو ميدان فسيح يحوي خدمات المدينة العامة، إطلالتها على نهر دجلة. إنها صورة من بعيد، صورة ملتقطة من علياء، تبرز أهم معالم المدينة.

وفي إشارة ابن بطوطة إلى سور مدينة دلهي في الهند، دليل على مقارنته البصرية الدائمة، واحتفاظه بهذه المقارنة في تسجيله النهائي للرحلات، وهي مقارنة تستهدف أن يقف القارئ - في عصره - على ملامح التميز بين البلدان، والمعالم، فربما يكون النعت لا يفي بشأن المنعوت، فتكون الموازنة هي الأسهل في تقديم الفرق بين الأشياء والمعالم.

لقد كان ابن بطوطة واعيا منذ بدايات رحلاته إلى أنه صاحب مشروع في تسجيل نص رحلي عن الأمصار والبلدان المزارة، لذا تعمد أن يسجل ما يشاهد، وأن يمر بالمدن المميزة في كل مصر وبلد، ليشاهدها بنفسه، ويكتب عما يراه، بجانب معايشته لسكانها: سكنا، وطعاما، وعملا، ومصاهرة في بعض الأحيان، ولو نظرنا إلى المدن التي زارها في رحلاته، لوجدنا أنه زار أهم المدن والعواصم والحواضر، وشاهد أهم المعالم.

ونلاحظ أن السمة الأسلوبية التي تميز أسلوب الكتاب، هي المساواة في المعنى، التي تعرف بأنها: " مساواة اللفظ للمعنى من غير زيادة أو نقصان "(٥٨) وهذه واضحة في متن الكتاب كله تقريبا، عدا المقدمة التي غلب عليها الإطناب

(٥٨) محمد علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة،تحقيق: د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،د ط، د ت، ص١٦٣.

والأسلوب المسجع والصنعة اللفظية. فنجد أن التعبيرات والجمل على قدر المعنى، دون زيادة أو نقصان. وهذا هو الأسلوب الأمثل في نصوص الرحلات، فكلما كانت العبارات والتعبيرات على قدر المعنى المستهدف، كان هذا أدعى إلى تصديق القارئ لما يتلقاه منها ؛ وسببا لتقديم تصور كامل عما يقال، فالزيادة / الإطناب تؤدي إلى تهويل الصغير والحقير، والإيجاز قد يخل بالمعنى، ويقعد عن تقديم الفكرة بشكل صحيح، وعدم إكمال المعلومات، خاصة أن هذه النصوص غير مصاحبة لرسوم أو صور تساهم في إكمال المعلومة بصريا.

٣) الشخصيات:

حيث حرص ابن بطوطة على تقديم معلومات مكتملة - قدر المستطاع وقدر ما توافر له - عن شخصيات الملوك والعلماء والحكام، وهي معلومات موجزة، تعطي القارئ تصورا أو بعض التصور عن هذه الشخصية، إلا أنه يقدمها في سياقات عدة، حسب معايشته للشخصية، وطبيعة تعارفه بها، فقد يشاهد الملك ويلتقي به ويحاوره، وقد لا يشاهد الملك أو العالم ويرى آثاره، وينقل حديث الناس عنه، ونفس الأمر يكون مع العلماء ومشايخ الطرق.

يقول في وصف ملك إيذج وتستر (هي مدينة أحوازية تقع في مقاطعة خوزستان جنوب غرب إيران):

"وملك إيذج في عهد دخولي إليها السلطان أتابك، افراسياب بن سلطان أتابك أحمد، وأتابك عندهم سمة لجميع من يلي تلك البلاد من ملك. وهي تسمى بلاد اللور. وولي هذا السلطان بعد أخيه أتابك يوسف، وولي يوسف بعد أبيه أحمد، وكان أحمد المذكور ملكا صالحا، سمعت من الثقات ببلاده أنه عمّر أربعمائة وستين زاوية ببلاده، منها بحَضَر إيذج أربع وأربعون، وقسّم الخراج أثلاثا: ثلث لنفقة الزوايا والمدارس، ولثلث لنفقة العساكر، وثلث لنفقته ونفقة عياله وعبيده وخدمه، ويبعث منه هدية لملك العراق في كل سنة ...، وشاهدت من آثاره الصالحة ببلاده أن أكثرها في جبال شامخة، وقد نحتت الطرق في الصخور،

وسويت ووسعت، بحيث تصعدها الدواب بأحمالها، وطول هذه الجبال مسيرة سبعة عشر في عرض عشرة، وهي شاهقة متصلة بعضها ببعض تشقها الأنهار، وشجرها البلوط، وهم يصنعون من دقيقه الخبز، وفي كل منزل من منازلها زاوية...، وكان السلطان أتابك أحمد زاهدا صالحا كما ذكرناه، يلبس تحت ثيابه مما يلي جسده ثوب شعر " (٥٩)

لقد ربط ابن بطوطة في تعريفه بالسلطان أتابك افراسياب، ملك إيذج، وبين ما شاهده في بلاده من إصلاحات السلطان في تمهيد الطرق، وتسويتها، وتعمير الزوايا في كل الحَضر (المدينة) وفي الريف، وهي دالة على نزعة ابن بطوطة الصوفية التي هي ظاهرة في مواضع كثيرة في كتابه. كما أشار ابن بطوطة إلى ما رآه من زهد السلطان حيث كان يلبس ثوب شعر بدلا من ثياب داخلية رقيقة، وكان يوزع الخراج بالتساوي بين عسكره والزوايا ونفقته الخاصة (تقسيم ثلاثي) ولا نعلم هل هذا التقسيم عادل مع سائر أبناء الشعب أم لا، ولكن انحياز ابن بطوطة للصوفية جعلته يشيد بالسلطان الذي جعل ثلث الخراج لنفقة الزوايا وأهل الصوفية والطرق.

تداخل في النص السابق وصف الشخصية وتقديم معلومات عنها، مع وصف المدينة، وهذا لون من تأييد السماع بالمشاهدة، فما سمعه عن صلاح السلطان وعدله وزهده وتصوفه، رآه ابن بطوطة في عمران المدينة، والزوايا. وهذا دليل على أن ابن بطوطة كان يربط السماع بالمشاهدة، ويتحرى الحقيقة والصدق أنى استطاع.

وقد يأتي ذكر الشخصية عابرا، حيث يقول عن سلطان لاذق:

" وهو السلطان يَنَنْج بك، وهو من كبار سلاطين بلاد الروم، ولما نزلنا بزاوية أخي سنان كما قدمناه، بعث إلينا الواعظ المذكور العالم علاء الدين القسطموني واصطحب معه خيلا بعددنا، وذلك في شهر رمضان، فتوجهنا إليه وسلمنا عليه

(٥٩) رحلة ابن بطوطة، ص٢٠٥، ٢٠٦.

ومن عادة ملوك هذه البلاد التواضع للواردين، ولين الكلام وقلة العطاء "[٦٠].

يصف هنا أحد سلاطين الرومان، وتتأكد النزعة الصوفية لدى ابن بطوطة، فهو في إقامته في مختلف البلدان يسكن لدى أهل الطرق، وفي الزوايا، وقد جاء حكمه على السلطان من خلال اهتمام السلطان بإكرام الصوفية النازلين بإحدى الزوايا، وبعطائه وحسن خلقه مع الضيوف. فهو حكم وقتي موجز، لا يعطي تصورا شاملا، وهذا مقبول كحكم عام، من شخص جوّال.

٤) المواسم والأحداث:

وفيها يصف ابن بطوطة بعض الأحداث المهمة التي عاينها بنفسه، فيقول في وصف يوم المحمل حين كانت تخرج كسوة الكعبة من القاهرة:

"ويوم دوران المحمل يوم مشهود، وكيفية ترتيبتهم فيه أنه يركب فيه القضاة الأربعة، ووكيل بيت المال والمحتسب وقد ذكرنا جميعهم، ويركب معهم أعلام الفقهاء وأمناء الرؤساء وأرباب الدولة، ويقصدون جميعا باب القلعة، دار الملك الناصر، فيخرج إليهم المحمل على جمل، وأمامه الأمير المعين لسفر الحجاز في تلك السنة، ومعه عسكره، والسقاؤون على جمالهم، ويجتمع لذلك أصناف الناس من رجال ونساء... ويكون ذلك في رجب، فعند ذلك تهيج العزمات وتنبعث الأشواق وتتحرك البواعب، ويلقي الله تعالى العزيمة على الحج في قلب من يشاء من عباده "[٦١].

هنا نجد عادة من عادات أهل مصر، وهو يوم خروج كسوة الكعبة الشريفة من العاصمة المصرية متجهة إلى الحجاز. وصفه دقيق: ينقل المشهد في حركته وشخوصه، وزمنه وهو يسبق الحج بأربعة أشهر تقريبا، ونرى الوجهاء والعامة ومشهد خروج المحمل، وأيضا مشاعر الناس وهم يرون مقدمات الحج، لقد ظل هذا المشهد إلى عهد قريب في مصر، وكان الناس يؤرخون به والناس تتذكره

---

(٦٠) السابق، ص٢٩٨.

(٦١) رحلة ابن بطوطة، ص٦٥.

بشوق، ويبدو أن هذا المشهد له عمق تاريخي في الوجدان المصري.

في الوصف السابق إشارة إلى الملك الناصر، وهي الفترة التي زار فيها ابن بطوطة مصر، وقد عاد إلى مصر بعد وفاة الملك الناصر، وشاهد التغيرات التي حدثت في المجتمع المصري، في المعالم والناس.

٥) الحكايات:

وهي الحكايات التي سمعها ابن بطوطة بنفسه، أو قرأها خلال تجواله، وهي ذات صلة دائما بالبلد التي يزورها، أي يأتي ذكرها أثناء ذكره بعض الأعلام والمشايخ والعلماء في البلد المزار.

يقول: " جاور الشيخ أبو مهدي بمكة سنة ثمان وعشرين، وخرج إلى جبل حراء مع جماعة من المجاورين، فلما صعدوا الجبل، ووصلوا لمتعبد النبي (صلى الله عليه وسلم تسليما) ونزلوا عنه، تأخر أبو مهدي عن الجماعة، ورأى طريقا في الجبل، فظنه قصيرا فسلك عليه، ووصل أصحابه إلى أسفل الجبل، فانتظروه فلم يأت، فتطلعوا فيما حولهم، فلم يروا له أثرا، فظنوا أنه سبقهم. فمضوا إلى مكة شرفها الله تعالى، ومضى عيسى (أبو مهدي) في طريقه، فأفضى به إلى جبل آخر، وتاه عن الطريق، وأجهده العطش والحر، وتمزقت نعله، فكان يقطع من ثيابه، ويلف على رجليه، إلى أن ضعف عن المشي، واستظل بشجرة أم غيلان (شجرة السمر)، فبعث الله أعرابيا على جمل، حتى وقف عليه، فأعلمه بحاله، فأركبه، وأوصله إلى مكة، وكان على وسطه هميان فيه ذهب، فسلّمه إليه، وأقام نحو شهر لا يستطيع القيام على قدميه، وذهبت جلدتهما وأنبتت لهما جلدة أخرى، وقد جرى ذلك لصاحب لي أذكره إن شاء الله " ثم يذكر: "ومن المجاورين الفقيه أبو العباس الفاسي مدرس المالكية بها وتزوج ببنت الشيخ شهاب الدين الزرندي " [٦٢].

هنا يروي ابن بطوطة حكاية عما رآه في مكة، وهذا دأبه، لا يكتفي بالوصف المادي للمدينة في معالمها وطرقاتها، وإنما يسجل مختلف الحكايات والقصص

(٦٢) رحلة ابن بطوطة ص١٣٧.

التي يعايشها بنفسه، وهنا نجد حكاية عن أحد الذين يجاورون بيت الله الحرام في مكة، حيث يقضون سنة أو أكثر، وهو أبو مهدي، وحكايته بسيطة أنه تخلف عن الركب الزائرين لغار حراء، وتاه في الجبال، حتى أنجاه الله تعالى. ربما يكون القصة مألوفة المضمون، ولكنها دالة على النزعة الروحية العالية التي ميزت ابن بطوطة، ونرى في ثنايا السرد جوانب من حياة المجاورين الذين يقضون سنوات في زيارة إلى المقدسات الإسلامية في مكة.

أسلوب القصة يعتمد على السرد الذي يوجز أحداثا كثيرة في زمن قرائي قليل، لذا يغيب الحوار، وتتكاثف الجمل القصيرة التي تنقل الحدث القصصي بشكل متتابع، به تشويق كثير، كأنه سرد شفاهي يعرض سماعيا، يتوخى جذب السامع، وتقديم الحكمة المرتجاة من الحكاية.

وفي حكاية أخرى: " يذكر أن أبا العباس الفاسي تكلم يوما مع بعض الناس فانتهى به الكلام إلى أن تكلم بعظيمة ارتكب فيها بسبب جهله بعلم النسب، وعدم حفظه للسانه، مركبا صعبا عفا الله عنه، فقال الحسين بن علي أبي طالب عليهما السلام لم يعقب. فرفع كلامه إلى أمير المدينة طفيل بن منصور بن جماز الحسني، فأنكر كلامه، وبحق إنكاره، وأراد قتله، فكلم فيه فنفاه عن المدينة ويذكر أنه بعث من اغتاله وإلى الآن لم يظهر له اثر. نعوذ بالله من عثرات اللسان زلله " (٦٣)

هذه الحكاية فيها عبرة: الكلمة قد تودي بصاحبها إلى الهلكة، وهذا ما حدث مع أبي العباس الذي ذكر أن الحسين عليه السلام لم ينجب أطفالا، فكانت سببا في نفيه، وقيل في قتله.

يقترب أسلوب القصة من الأسلوب الشفاهي في السرد، وكأن السارد يقص القصة على مستمعين، لا قراء، وهذا ما انعكس على جملها، فجاءت موجزة الحدث، سريعة الزمن، في بضعة أسطر عرفنا الحكاية كلها، ومن ثم العبرة من ورائها. وتعمد ابن بطوطة أن يذكر أسماء الأبطال في القصة: سواء من روى

---

(٦٣) السابق، ص١٣٧، ١٣٨.

عنهم أو روى لهم، إنما يعطي القصة مصداقية عالية، فالنفس البشرية تميل إلى التكذيب سريعا، والذائقة العربية وقتئذ تحب الخبر المسند أو ذكر صاحب القصة نفسها، وإن جهل السامع أو القارئ كينونته.

هذه أهم سمات متن الكتاب أسلوبيا، عبر العديد من الأمثلة.

الخلاصة:

- اتخذ متن الكتاب المساواة في المعنى سمة واضحة له، وهذا أدق الأساليب بعيدا عن الإطناب الذي يضخم المعنى أو الإيجاز الذي قد يخل بالمعنى.

- اقتصرت الصنعة اللفظية في الأسلوب على مقدمة الكتاب والخاتمة، وهذا معتاد في الكتب القديمة عامة، أما باقي المتن فقد اتسم بالفن الترسل العاطل الذي يخلو من مظاهر الصنعة اللفظية: السجع والجناس وغيرهما.

- كان ابن بطوطة دائم التسجيل لما يشاهده ويجمعه من معلومات، وهو تسجيل مبدئي للمعلومة، وكانت معه دفاتر في سفره الدائم يدون فيها ما يراه ويصادفه.

- قام بتحديث هذه المعلومات وفقا لما ورده من أخبار أو مشاهدته الثانية بنفسه، قبل الصياغة النهائية للكتاب.

- اعتمد على جمع المعلومات الخاصة بنفسه كلما تيسر له ذلك، حيث يقيس الأبنية: الطول والعرض قدر ما يستطيع، وفي حالة عدم قدرته على تقديم معلومة دقيقة، يكتفي بالوصف اللفظي.

- انفصال كلام ابن جزي عن كلام ابن بطوطة في متن الكتاب، وواضح من المتن حرص ابن جزي على تمييز كلامه عن كلام ابن بطوطة، ليعمق معلومة أو يؤكدها، أو يوضحها، أو يضيف الجديد من عنده عليها.

- إن ابن جزي كان محبا للرحلة والرحالين، فلم يكن عمله مجرد تنفيذ أمر سلطاني بتنقيح الكتاب تهذيبه، بقدر ما هو إعجاب بمنجز ابن بطوطة في الرحلات.

- بناء على النقطة السابقة، فإن ابن جزي كان متوحدا نفسيا وفكريا مع ابن بطوطة، وهذا انعكس أسلوبيا على الكتاب، فجاء الأسلوب واحدا، كأنه مكتوب بقلم واحد، وبروح وفكر مشترك.

- حرص ابن بطوطة على زيارة العواصم والحواضر والمدن المهمة في مختلف الأقاليم التي يزورها، فلم يكتف بالمرور فقط، بل كان يمكث فترة يعايش الناس ويساكنهم، ويرى بنفسه كل شيء، فهو مدرك بعظم رسالته، وأنه صاحب مشروع في الرحلات.

- يبدأ ابن بطوطة في تقديم وصف شامل للمدن ثم يفصل الجزئيات في مقالات خاصة، وهو تفصيل يشمل المعالم البارزة والأعلام وبعض الحكايات عنها.

- يربط ابن بطوطة بين ما يشاهده في المدن المختلفة، أي يقارن بينها، وهذا دليل على مراجعته المستمرة لما سجله، ومقارنته بين المدن والشعوب. خاصة أنه زار بعض المدن والبلدان مرات عدة، على فترات متباعدة.

- إن المقارنة بين البلدان هي مقارنة بصرية، تتخذ اللفظ وسيلتها، وتجعل القارئ حاضرا في السرد، ليوازن بنفسه في المشاهدات البصرية. وهذا أمر جيد، لأن الرحال قديما بضاعته الكلام: شفاهيا أو مكتوبا، دون تصوير فوتوغرافي أو رسم أو ما شابه.

- حرص ابن بطوطة على ربط السماع بالمشاهدة، حيث يدلل على صلاح السلطان بما يشاهده من مظاهر العمران في بلاده.

- لابن بطوطة نزعة صوفية واضحة، ظهرت في مواضع كثيرة، حيث يتخذ انتشار الزوايا عنوانا على صلاح الحاكم وزهده وتقواه.

- إن السرد القصصي في الكتاب يعتمد على الجمل القصيرة المتتابعة، كأنها مروية شفاهة، بهدف إيصال الأحداث والحكمة المستفادة بأوجز عبارة.



المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- -ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن إبراهيم اللواتي، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، المشهور بـ "رحلة ابن بطوطة"، تحقيق: محمد عبد المنعم العريان، مراجعة وفهرسة: مصطفى القصاص، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م

ثانيا: المراجع:

- أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م
- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩م
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م
- جورج غريب، أدب الرحلة: تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت،ط١، ١٩٦٦م
- حسين فهيم، أدب الرحلات،: دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩م
- خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت،ط١١، ١٩٩٥م
- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي: التجنس، آليات الكتابة، خطاب

المتخيل، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني (القاهرة - بيروت)، ط١، ٢٠٠٤م
- صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، ١٩٩٢م
- عبد الرحمن بن خلدون ، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر (مقدمة ابن خلدون) نشر: مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت،ط٣، ١٩٦٧م
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٦م
- عمر رضا كحّالة، معجم المؤلفين: تراجم مصنفي الكتب العربية، نشر: مكتبة المثنى، ودار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، د.ت
- محمد علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة،تحقيق: د. عبد القادر
- حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،د ط، د ت.

ثالثا: الدوريات:

- عفيف دمشقية، الإبلاغية فرع من الألسنية ينتمي إلى علم أساليب اللغة. بحث منشور في مجلة الفكر العربي، العدد (٨- ٩) في ملف بعنوان: الألسنية، مارس ١٩٧٩م.
- محمد رضا مبارك، مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، بحث في مجلة فصول، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤، شتاء ٢٠٠٥م



الفصل الثاني

تحليل خطاب المقدمات في كتاب كليلة ودمنة[٦٤]

(٦٤) نُشِرتْ هذه الدراسة في مجلة العرب المحكمة، الصادرة عن مركز حمد الجاسر الثقافي، الرياض، الجزء ٣، ٤، السنة ٥١، رمضان - شوال ١٤٣٦هـ، الموافق يوليو - أغسطس ٢٠١٥م.

مقدمة:

يمثّل كتاب " كليلة ودمنة " علامة فريدة في التراث الإنساني عامة، لما فيه من حكمة عظيمة، تفيد كل إنسان، مصاغة في قالب قصصي فريد، نأى عن عالم البشر، وإن خاطبه قصدا، متجاوزا حدود المكان، ومقتضيات العصر والزمان، وظروف البشر وثقافتهم، وخصائص مجتمعهم المحلي. فهو وإن تناول مجتمع الهند القديم، إلا أنه لم يغرق كثيرا في عالم الهنود وثقافتهم، فلامس أطرافه، وإن ذكر بعضا من مدنه وقراه وغاباته.

وقد استرعى انتباه الباحث اشتمال كتاب كليلة ودمنة على أربع مقدمات، سبقت متن الكتاب، ولاشك أن لها تثير الكثير من الدلالات عدة ضمن البنية الكلية للكتاب، وهذا المتوخى في هذا البحث، بدراسة هذه المقدمات وما حوته من خطاب، ضمن دوائر عدة، تتصل بمؤلف الكتاب " بيدبا " الفيلسوف، ومترجمه " عبد الله بن المقفع "، ومتن الكتاب ذي البنية القصصية، ومتلقي الكتاب، وزمن التلقي، أي العصر الذي تُرجِم فيه الكتاب.

وقد ارتكزت منهجية الدراسة على ما قدّمته المناهج النقدية المعاصرة، التي تنظر إلى ما يسمى " النص الموازي " أو " المكملات، والتي تشمل الحواشي والهوامش والمقدمات وغيرها، بوصفها جزءا من بنية النص، ولها دور أساس في رسالة الكتاب العامة، وهذا بلا شك يستلزم تأويلا، اجتهد الباحث في تقديمه، وربطه بذات المترجم "ابن المقفع "، ومراميه من ترجمته، وما يرغب في طرحه لقومه ومعاصريه.

إن علامة الخلود لأي أدب، أن يتصف – دوما – بسمتين أساسيتين، أولاهما: انطلاقه من رحابة فكر الإنسانية المطلق ؛ فيتخلص من كل ما هو محليّ وعصريّ وطائفي ومذهبي، وهذا أساس خلود الأدب، وإن اتخذ من بيئة ما بشخصياتها وثقافتها وما فيها من خصوصيات تميزها، ولكن تظل القيم الإنسانية هي

العلامات الأبرز في هذا الأدب. فالأدب الإنساني " يتعامل مع الإنسان كقيمة فضلى في الوجود، دون الأخذ بعين الاعتبار الحدود التي تفصل الشعوب بعضها عن بعض أو القوميات أو الطوائف الدينية " [٦٥]، ويكون هدفه التخلص من الغلاف القومي الضيق لينادي أعمق أعماق الوجدان البشري العام، فيصبح أقرب إلى نبضات القلب المختنق أو الداء البيّن في علاماته، فلا يختلف طبيب بشأنه أيا كانت جنسيته [٦٦]. فكما أنه لا جنسية للطب الذي يعالج مختلف أمراض البشرية وإن انتمى الطبيب إلى بلد صغير أو افتخر بحضارة كبيرة، ولكن يظل الدواء واحدا للمرض دون النظر إلى جنسية من يطببه، وهذا يصدق على الأدب الإنساني، الذي يحمل في طياته من الحكمة ما يثري كل شعب، ويضيف لكل فرد، على امتداد التاريخ البشري. وقد توافر هذا البعد الإنساني في كتاب كليلة ودمنة، حيث جمع الحكمة في تجرّدها الإنسانيّ، وحسن السرد الذي تكاد الأذواق الإنسانية تتفق عليه.

وثانيهما: أن يُقَدَّمُ من خلال بنية فنية وقالب جذاب ؛ شعرا كان أو قصًا، مما يجعل من الفلسفة والحكمة اللتين يقدمهما وعاء يلتصق بذهن القارئ، ولا يغادره متى مرت عليه الأزمنة وتباعدت الأمكنة؛ فالآداب الإنسانية " حين تكون إنسانية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتحفظ لذاتها سيرورة وخلودا، فإنها يجب أن تمتلك قدرا من الفنية إذ أن نبل الموضوع وحده لا يكفي لاستمرار العمل الفني وتجاوزه لأبعاد الواقع "[٦٧].

لأن النفس الإنسانية مجبولة على ترديد الأشعار والانجذاب إلى القصص والحكايات، والأخيرة تتصف بالبقاء في العقول، والرسوخ في الأفئدة، وقد تمتزج حكمتها بسرعة مع السلوك اليومي. فلازالت حواديت الجدّات والأمهات عالقة في نفوسنا خاصة إذا ارتبطت بحكمة ومُثُل، ونقوم بترديدها لصغارنا، ضمن

(٦٥) صبحي نبهاني، البعد الإنساني في رواية النكبة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٣.

(٦٦) السابق، ص٢٤.

(٦٧) السابق، ص٢٥.

سيرورة التواصل الشفهي الإنساني، ويكون الأمر أكثر رسوخا لو كان أدبا مدونا، فيصبح تلقيّه من معينه الأوّلي، بقراءة النص الأصلي بلغته المصاغ بها أو المترجم عنها، وفي كلٍ يكون العقل متأملا فاحصا لما أبدعه المؤلّف نفسه، دون زيادة أو حذف أو تعديل أو تغيير، على ما نحو ما نجد في القصص الشعبي عندما يروى لفظا، فتنتابه أعراض الشفاهية من نسيان أو تبديل أو إضافة لهوى الراوي، أو رغبات السامع. أما في حالة التدوين المُحَقَّق، فإن النص الأصلي يظل كما هو، مفتوحا على كل تأويل، النابع من فهم المتلقي المباشر للنص.

وقد اشتمل كتاب كليلة ودمنة على السمتين المتقدمتين، وبات الكتاب ضمن التراث الأدبي العالمي، وحظي بترجمات كثيرة، فقد قدّم خلاصة الحكمة والتجربة الإنسانية، التي استقاها مؤلفه من تراكمات الخبرة الحياتية به وممن سبقه من الفلاسفة والمفكرون، فكأن "بيدبا" الفيلسوف اعتصر كتب السابقين عليه اعتصارًا، وهضمها هضمًا، وأضاف عليها ما حنّكته الحياة به، وما أخذه من طلابه ومريديه، فهي حكمة وعصارة مصفاة، ثم جعل الشكل الذي احتوته تلك الحكمة قصصًا شائقة بجودة فنية عالية؛ فـ" العمل الأدبي العالمي هو أولا، وقبل أي شيء آخر عمل متطور أو متقدم في شكله الفني، فالجودة الفنية للعمل الأدبي تجعله أكثر قدرة على اجتياز حدوده اللغوية والثقافية القومية، وعلى دخول دائرة العالمية "(٦٨) فقد جاءت قصص الكتاب جاريةً على ألسنة البهائم والطير، فكأنه ابتعد عن حياة البشر بكل زخمها وقسوتها وصراعاتها، ليجعلها متدفقة في أجواء الغابات وما فيها من مخلوقات: طيور وحيوانات وزواحف، تجذب الإنسان لمرآها، ويعجب لما فيها من غرائب وأحداث، تقف في منزلة بينية، بين عالم الإنسان والحيوان من جهة، والواقع المعيش في عصرها والعصور التالية من جهة أخرى، مما جعلها تنتقل من

(٦٨) عبده عبود، نحو مفهوم استقبالي لعالمية الأدب العالمي، بحث منشور في دورية علامات، ج٣٣، مج٩، سبتمبر ١٩٩٩م، ص٨. مع الأخذ في الحسبان أن تقييم جودة الأعمال الفنية معيار إشكالي، فيه قدر كبير من الخلاف، إلا أن ذلك التقييم جزء لا غنى عنه في النشاط النقدي، ولكن هناك اتفاقا أو إجماعا كبيرا بين النقاد على أن هناك معايير لا خلاف عليها للحكم على جودة العمل. ص١١، ١٢.

مصاف المحليّة الضيقة إلى العالمية الواسعة، وكان مراد " بيدبا " الفيلسوف تقديم حكمة إنسانية سامية تفيد البشر جميعا، وإن كانت في الأساس حوارا بين الملك " دبشليم " وفيلسوفه وحكيمه بيدبا، فمراد الملك الاستفادة مدركا عِظم مكانة العالم الحكيم، كما نرى عندما استأذن "بيدبا " في الدخول على الملك، ظل واقفا صامتا، مأخوذا بهيبة الملك، فنظر إليه الملك، وقال: " إن كان للملوك فضل في مملكتها، فإن للعلماء فضلا في حكمتها، لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم، وليس الملوك أغنياء عن الحكماء بالمال " [٦٩]، فذهب الروع عن بيدبا، وأفصح عن رغباته للملك، ومضى في مناصحته آمرا إياه بالعدل، محذرا من الظلم.

فعندما نقرأ أي قصة من كتاب كليلة ودمنة، سرعان ما تلتصق بأذهاننا؛ لأن الحكمة تعلقت بحدث درامي، والحدث جارٍ على ألسنة من عالم الحيوانات والطيور، مع الأخذ في الحسبان أن قرينة تأليف هذا الكتاب، كانت موجهة إلى ملك كان متجبرًا يومًا، فأراد بيدبا الفليسوف أن يقوم بدوره كمثقف ملتزم في عصره نحو هذا الملك، آملاً أن ينتهي الصلف والاستبداد يومًا من الملوك، وأن تعمّ الحكمة بين الشعوب، ولكن يبدو أن أمل بيدبا لا يزال حلمًا، فلا زالت البشرية تذبذب في مسيرتها بين تجبّر حكام، ورعونة محكومين، مما يتوجب على كل ذي عقل راغب في الحكمة الصافية أن يطالع حكايات كليلة ودمنة، وليكتشف أن ما أوصى به المتأخرون هو ما يطمح إليه المتأخرون.

منهج الدراسة:

إن غايتنا في هذه الدراسة هي الإطلالة على الدور الذي اضطلعت به مقدمات الكتاب، بوصفها تشكل دلالة في البنية الكلية للكتاب، فهي تندرج تحت ما يصطلح عليه " Paratext أو عتبات النص " التي عنيت أبحاث النقد المعاصر بدراستها، وأسهم الوعي النقدي الجديد في إثارة علاقة العتبات والنصوص

(٦٩) اعتمدنا في هذه الدراسة على طبعة كتاب كليلة ودمنة الكاملة في مقدماتها الأربع، نشر "المطبعة الفخرية" القاهرة، د.ط، د.ت، ص٥.

المحيطة أو المجاورة أو الملحقة بالنص المركزي، فصار مفهوم عتبات النص مكونا نصيا أساسيا ودالا وله دور كبير في رسالة النص المركزي.

وقد أشار " ميشيل فوكو " في كتابه " حفريات المعرفة " إلى أهمية التعامل مع الكتاب وفهم خطابه بمراعاة كثير من النصوص والآثار التي تحيط به ؛ فحدود كتاب ما من الكتب ليست أبدًا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ؛ ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص أخرى (٧٠)، لقد ذكر " فوكو " هذا الطرح وهو يناقش الفرق بين الكتاب والأثر، وأنه يتعين علينا دراسة الكتاب كوحدة واحدة، واعتبار أن هذه الوحدة متغيرة ونسبية، ولا تنشأ إلا داخل حقل خطابات متشابك (٧١).

إن "فوكو" ينبه إلى أهمية عدم إغفال أي نصوص أو إحالات يشملها الكتاب والتعامل معه كوحدة مادية واحدة، بدراسة كل ما فيها، فالرؤية التقليدية السائدة من قبل تركّز على النصوص الأساسية في الكتاب، بالتركيز – مثلا – على نص القصة أو الشعر فقط، دون النظر إلى الهوامش والعناوين الجانبية. كما أشار إلى عدم التسليم بالكتابات أو المجموعات (الكتابية) التي جاءتنا بمنظومة وسياق تاريخي ما، فعلينا أن نضعها فورا على محك السؤال، وإعادة تفكيكها من أجل معرفة جديدة، ومحاولة بنائها بناء جديدا، والنظر في إمكانية ردها إلى مكان أرحب وأوسع يسمح بتنظيرها (٧٢).

وهذا يعني عدم اليقين لأي تأويلات ومفاهيم مسبقة، وإعادة النظر في أية كتابات بنظر جديد، والسعي إلى قراءتها ضمن سياقات معرفية وثقافية وفكرية

---

(٧٠) ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧م، ص٢٣.

(٧١) السابق، ص٢٣. وقد عرّف الأثر بأنه " لا يعدو مجموعة نصوص يمكن الإشارة إليها باسم يدل على صاحبها.. ويمكن أن تشمل نصوصا بأسماء مستعارة أو مسودات، أو نصوص مدونة بخط رديء. ص٢٣، ٢٤.

(٧٢) السابق، ص٢٦.

مختلفة، ومساءلتها، مما يساهم في الكشف عن المسكوت عنه، وإعادة بناء الدلالة الظاهرة ومناقشة ما هو دارج معرفيا عنها.

وقد كان " جيرار جينيت Gerrad Gentette " من أوائل من تطرقوا إلى هذا الموضوع، في أبحاثه عن تطوير الآليات النقدية الإجرائية من أجل الانتقال من مجال النص المغلق إلى النص الشامل، فلم يعد الاهتمام مقتصرا على النص الأساسي وحده، بل تعداه إلى الاشتغال على النصوص الموازية له والتي هي: "عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب، وكما قال جنيت: احذروا العتبات " (٧٣).

وبتعريف أوضح فإن العتبات تعني: "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من حواشٍ وهوامش وعناوين رئيسية وفرعية وفهارس ومقدمات وخاتمات وغيرها من بيانات النشر المعروفة، التي تشكل في ذات الوقت نظامًا إشاريًا ومعرفيًا لا يقل أهمية عن المتن، الذي يخفره أو يحيط به، بل إنه يلعب دورًا هامًا في نوعية القراءة وتوجيهها". (٧٤)

ولاشك أن مقدمة الكتاب - كمفهوم -تختلف عما يسمى " الاستهلال " الذي يمثّل مطلع النص أو استهلاله، فالاستهلال هو الجملة الأولى التي قد تكون عبارة طويلة أو الصفحة الأولى منه، وعلى شيء من التوافق بين مفرداتها وبين غايات العمل وأهدافه ونسيجه، وتكاد تساهم وتحدد مسار العمل الفني كله (٧٥).

فوجه الاختلاف أن المقدمة سابقة لمتن الكتاب نفسه، أما الاستهلال فهو البداية الأولى لمتن الكتاب، وفي كليهما دور دلالي، ولكن لابد من التفرقة بين دور

---

(٧٣) د. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٦م، ص١٣.

(٧٤) المصطفى الشاذلي، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم. دورية علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج٢٩، م٢٨سبتمبر ١٩٩٨م، ص٣٩٧.

(٧٥) ياسين النصير، الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٣، ١٤.

الاستهلال بوصفه مطلع المتن / النص الأساس في الكتاب، وبين المقدمة التي تحوي خطبة المؤلف ومراميه. وإذا كان الكتاب مترجما فسنجد مقدمة خاصة للمترجم، تضاف إلى مقدمة المؤلف. وإن كنا نجد أن مقدمات كليلة ودمنة تؤدي جزءا من الدور المناط بالاستهلال، فالكتاب - طبقًا للنسخة العربية المترجمة عن الفارسية وهي مترجمة من قبل عن اللغة السنسكريتية القديمة في بلاد الهند(٧٦)- يشتمل في واقع الأمر على أربع مقدمات، تساهم في الدوري الدلالي للاستهلال، كونه يشكّل مفتاحا للولوج إلى النص، وجذب انتباه القارئ إلى الموضوع بأدوات كلامية حسنة وبأسلوب تعبير مثير، وتقدم تلميحا بأيسر القول عمّا يحتويه النص عبر تقديمه روابط عضوية ومضمونية للمحتوى(٧٧)، مما يشوّق القارئ إلى متن الكتاب وقصصه وعالمه العجيب. لأنها - وكما سنرى - تحوي الكثير عن ظروف تأليف الكتاب، وأهدافه، وفلسفته، بجانب سبل ترجمته من اللغة الهندية القديمة إلى الفارسية ثم من الفارسية إلى العربية، ونكتشف في كل مقدمة إضافة دلالية ومعرفية تساهم في إنارة متن الكتاب. فالمتن ينقلنا مباشرة إلى زمن موغل في القدم في التاريخ الهندي، بقصصه التي تتخذ من رحاب بلاد الهند وطبيعتها المتميزة ميدانا لأحداثها، ونجد فيها امتزاجا وتداخلا بين العمران البشري والغابات والجبال، وقد تعمّد " بيدبا " المؤلف أن يسجل الأمكنة والبلدان بأسمائها الحقيقية، ويذكر أسماء البشر، ويطلق على الحيوانات أوصافا وأسماء مأخوذة من سياق القصة، وبعضها احتفظ بالاسم الهندي ذاته.

كما تساهم المقدمة في تقديم معلومات وأفكار مسبقة، عندما يكون النص ملغزا وملتبسا في بعض مفرداته أو أعلامه أو تكون الشفرة التي صيغ فيها النص

(٧٦) ذُكِرَت آراء منذ القدم تقول بأن ابن المقفع قام بوضع الكتاب وتأليفه، ولكن هذه حجة ضعيفة، لأن جهود المستشرقين أثبتت أن قصص الكتاب متواجدة بشكل متفرق في الأدب الهندي القديم وخاصة في كتب: "بنج تنترا" ومعناها (خمسة أبواب)، هيتوبادشا أي (نصيحة الصديق)، والمهابهاراتا. انظر تفصيلا لذلك: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٦٩م، ص٢٣.

(٧٧) الاستهلال، م س، ص٣١، ٣٢.

ضاعت واندثرت فيتعذر الوصول إلى المغزى كاملا والغرض من إنتاج النص، وأيضا الغرض من ترجمته، فتكون هناك حاجة لوجود نوع من النصوص الموازية (أو السابقة) تشكل شروحا وتفسيرات وإيضاحات للنص [٧٨]. وهو ما توافر بوضوح في مقدمات كليلة ودمنة، فما إن يفرغ المتلقي من قراءة المقدمات إلا ويكون ملما بظروف إنشاء الكتاب، وعالمه، ومجتمعه، ومرامي كل من المؤلف والمترجمينِ (الفارسي والعربي)، وعصوره المختلفة.

في ضوء ما تقدّم، سنقوم بدراسة المقدمات وفقًا لعلاقتها بأربعة: بمتن الكتاب ذاته، وبالمؤلف (بيدبا)، وبالمترجم (ابن المقفع)، بالمتلقى.

المقدمة الأولى:

وقد كتبها "بهنود بن سحوان"، ويعرف بعلي بن الشاه الفارسي، وتؤكد عدة مصادر أن واضع هذه المقدمة هو "ابن المقفع" بنفسه، وأن شخصية بهنود خيالية[٧٩]، وهو رأي لا يوجد ما ينفيه مادامت النسختان: الفارسية والهندية ضائعتين. والمتوافر من النسخة الهندية إنما هو شذرات متفرقة في الكتب القديمة. ويذكر علي الفارسي أن الغاية من كتابة هذه المقدمة هي تبيان الظرف التاريخي لاقتراب "بيدبا" من الملك الهندي "دبشليم"، والذي ورث الحكم بعد ثورة أهل الهند على السلطان الذي عينه "الإسكندر المقدوني" على بلاد الهندي بعد ما غزاها وقهر جيشها[٨٠]، إلا دبشليم عندما تسلم الحكم، طغى واستبد، فاستلزم أن يقوم الفيلسوف "بيدبا" بنصحه وإرشاده، ولكنه رفض النصيحة،

(٧٨) سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص١٣٣.

(٧٩) د. عبد اللطيف حمزة، ابن المقفع، دار الفكر العربي بالقاهرة، ط٣، ١٩٦٥، ص٢٠٢.

(٨٠) لقد أثبتت الكتب التاريخية التي عاد إليها الباحثون والمستشرقون وجود واقعة الإسكندر الأكبر بالفعل، ولكن لم يثبت وجود الملك دبشليم تاريخيًا، مما دفع البعض إلى اعتبار دبشليم وبيدبا من اختراع المؤلفين الهنود للكتاب. انظر: المرجع السابق، ص٢٠٠ ـ ٢٠١. ولكن هذا رأي يحتاج إلى إثبات وتمحيص قبل إطلاقه، في ضوء فقدان الكثير من الكتب الهندية القديمة التي توثق للتاريخ الهندي القديم وملوكه وحقبه.

وسجن بيدبا بسبب تجرؤه على الملك، إلا أن الأخير راجع نفسه بعد ذلك، وعفا عن بيدبا، وجعله وزيرًا له، ثم طلب منه أن يجمع خلاصة التجربة الإنسانية في كتاب، يخلد به ذكرى دبشليم الملك، فعكف بيدبا عليه، هو وتلاميذه، حتى أتمه على هذه الهيئة.

ونلحظ من سياق تلك المقدمة أنها تؤكد على دور المثقف نحو أبناء عصره، ملوكًا وحكامًا، حيث لم يرض "بيدبا" أن يقف متفرجًا أمام العسف والتجبر، فآثر النصح للملك، وواجه السجن، ولم يركن لشهوة السلطة حين عُين وزيرًا، بل راح يخط الصحائف والكتب حول كيفية سياسة الرعية، وفن القيادة في الحرب، وختمها بمؤلَّفه الذي بين أيدينا. فنحن أمام شخصية احتوت الحكمة والفلسفة، علمًا وعملاً، مما يجعلها قديرة بالفعل أن تقدم هذا الكتاب (متن حكايات كليلة ودمنة) بأسلوب متفرد على مدى الزمن كما احتوت تلك المقدمة على عدة قصص، منها ما هو واقعي تاريخي، ومنها ما هو خيالي مقدم لتقريب المثل والرأي. فمن القصص التاريخية قصة الإسكندر الأكبر المقدوني، الذي استطاع أن ينتصر على جيش ملك الهند على ما فيه من أفيال بفضل ابتكاره لعجول من الخشب، تتحرك على عجلات وبكرات، وتمتلئ بالنفط الذي اشتعل فأحرق الأفيال حين هاجمها، وقد تمكن من صنعها من كان معه من العلماء والصناع(٨١).

نبهت هذه القصة القارئ / المتلقي إلى أهمية الاستعانة بالعلماء والصناع المهرة في القيادة، وعلى دور الحيلة في تحقيق النصر، وعلى أن القائد الناجح هو من يوظف كل الكفاءات من حوله لا أن يستأثر بالرأي. وهي قصة تنسجم مع "متن الكتاب" الذي يركز على أهمية الاعتبار من حيلة السابقين، وأن تكون حاشية الملك من أهل العلم والمروءة. ويزخر المتن بعشرات من المقولات التي تؤيد هذا، منها مقولة "كليلة": "إن البحر بأمواجه، والسلطان بأصحابه(٨٢)". كما تتماس

(٨١) كليلة ودمنة، ص٣ إلى ص٧.

(٨٢) نفسه، ص١٥٤.

هذه الحكاية مع قصة الملك "دبشليم" المتجبر، فقد كان محاطًا بحاشية سوء، يزينون له كل إثم، وكانوا سببًا في تجبره، ولكن عندما قرّبَ "بيدبا" الفيلسوف، فإن أحواله قد تبدّلت، حاز النصر في كل مكان، وأحبته رعيته، وصدقت مقولة "كليلة" في إحدى القصص: "إن السلطان إذا كان صالحًا ووزراؤه سوءا، منعوا خيره، فلا يقدر أحد أن يدنو منه[٨٣]". أي ينعزل عن الرعية، وتنأى قراراته عن مصلحتها، فهو يرى بعيون من حوله.

وقد وردت القصص الخيالية بهدف تقريب الحكمة وإيضاح المقولة، وجاءت في المقدمة بنفس الطريقة التي ترد في المتن، من حيث تقديم الحكمة أولا، ثم ذكر القصة للإيضاح ومن أمثلتها:

يقول بيدبا في حواره مع طلابه: "..إن الوحيد في نفسه والمنفرد برأيه حيث كان فهو ضائع ولا ناصر له، على أن العاقل قد يبلغ بالخيل والجنود[٨٤]". والمثل في ذلك: قصة القنبرة (طائر) الذي اتخذ مكانًا يبيض فيه، على طريق الفيل، فقام الفيل بتحطيم بيض الطائر بكل جبروت، وتباهى بقوته أمام القنبرة. فتآمرت عليه مع باقي الطيور فوقعت عليه، وفقأت عينيه، فصار لا يهتدي إلى طريق مطعمه ومشربه. ثم اتفقت القنبرة مع ضفادع، لتنقّ في موضع عميق بصوت عال، ففعلت الضفادع، فظن الفيل أن هذا الموضع الذي يستمع فيه إلى نقيق الضفادع به ماء، فأسرع نحوه ليهوي في عمقه ويلقى حتفه.

إن تلك القصة تتماس مع القصص السابقة (الواقعية) في إيضاح دور الحيلة وفي أهمية الاستعانة بكل من يساعد على تحقيق الحيلة كما فعل الإسكندر، وكما حرص "دبشليم" بعد ذلك في حروبه وحكمه. كما تتماس مع المتن في بنيته من حيث تقديم الحكمة ثم اتباعها بقصة، كما تتوجه إلى المتلقي لتهيئته لقبول المتن الذي سيأتي بعد ذلك على نفس الطريقة، وتوضح أن تلك الطريقة هي طريقة "بيدبا" في الحوار مع من حوله من الطلاب، فهو يبسط الأمور ويقربها

(٨٣) نفسه، ص١٥٣.

(٨٤) نفسه، ص١١.

للسامع. فتتسق تمامًا مع بنية الحكي في متن الكتاب، ومع شخصية المؤلف في الوقت نفسه. وبعبارة أخرى: فإن المؤلف قد توحد مع ذاته وسلوكه وفكره وهو يقدم متنه الحكائي، الذي حوى خلاصات الحكمة.

وتختتم تلك المقدمة بطلب دبشليم من بيدبا أن يؤلف كتابًا يخلد فيه ذكره على مدى الدهر، وهو طلب يعكس عمق إدراك الملك بأن الخلود لا يتأتى من مُلك البلاد ولا القصور ولا الأموال ولا حتى من تسجيل تاريخ حياته وانتصاراته، بل يتأتى من تركه إرثًا من الحكمة والعلم، تتناقله العقول، أفلا نرى أن بيدبا الوزير أثّر كثيرًا على دبشليم الملك؟

وحين عكف بيدبا على تحقيق رغبة الملك، فقد آثر ألا يكتب ترجمة عن حياته الخاصة، وحتى تلك المقدمة التي نعرضها إنما هي بقلم شخص آخر. فكأن الكتاب في أصله كان بادئًا بالمتن فقط، وهذا يوضح إلى أي مدى كان بيدبا زاهدًا في أي شهرة أو خلود، وظهر واضحا في ردّه على الملك الذي طلب منه أن يذكر ما يريده من الدنيا، فسيجاب لطلبه، فقال بيدبا: " أيها الملك، أما المال فلا حاجة لي فيه، وأمّا الكسوة فلا أختار على لباسي ذا شيئا "[٨٥]، فنلاحظ مدى توحّده بدرجة كبيرة مع نفسه ومع ديانته وما فيها من فلسفة عظيمة متوارثة من بوذا وتلامذته ومن ساروا على دربه، وقوامها أن النفس في حاجة إلى تأديب وتهذيب كي يسهل السيطرة عليها، ويسلس قيادها، والتواضع والزهد علامتان على هذا الدرب. لقد رأى حكماء الهند القدامى أننا في أعماق أغوار وجودنا متحدون مع الطبيعة المطلقة للواقع، وكانت المشكلة العملية الفورية، التي ظهرت من هذا الاكتشاف؛ هي كيفية إدراك هذه الذات الداخلية، ومن ثم تتحد مع جوهر الكون ذاته[٨٦]. وهو ما أنتج ما يسمى التماهي مع الواقع والكائنات والأحياء، فهي متعايشة معهم، لا سبيل إلى نفيها، ولا الاستعلاء عليها، خصوصا أن الطبيعة في المجتمع الهندي تمتاز بالتنوع البيئي من غابات وأنهار وبحار، وما تزخر به من

(٨٥) كليلة ودمنة، ص١٢.

(٨٦) جون كولر، الفكر الشرقي القديم، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥، ص٢٠.

مخلوقات عديدة، فيستغرق المرء فيها متأملا سائحا في جنباتها.

وهذا يفسر لماذا أجرى بيدبا قصصه على ألسنة الحيوان والطير؛ لاعتقاد البراهمة بتناسخ الأرواح، فمن الممكن – كما يعتقد – أن تحل روح الإنسان في روح الطير والحيوان، وبالتالي يصبح مغزى الحكايات واضحًا، وتلقيها مفهومًا -وفق معتقدات البراهمة- وأن أحداث عالم البهائم قد تتشابه وتتكرر في عالم الإنسان، ويقال إن بيدبا كان أول من كتب الحكمة بهذا الشكل.[٨٧]

فهناك ميل واسع الانتشار في الفكر الهندي يفترض وجود عدالة أخلاقية كلية، فالعالم ينظر إليه على أنه مسرح أخلاقي كبير تديره العدالة، وكل شيء فيه يكون خيّرا أو شريرا أو محايدا، يتم اكتسابه واستحقاقه من يسعى إليه، وهو يعني مسؤولية المخلوقات عن أفعالها، وبيدها ماضيها ومستقبلها[٨٨]. وبالتالي لا انفصام بين عالم البشر والحيوانات والطير..، فكلها على مسرح واحد هو مسرح الحياة، والعدالة تحكم الجميع، والكل خاضع لها ولقانونها.

إن العلاقة بين الأطراف الثلاثة: السارد، المؤلف الضمني، القارئ، من ألطف العلاقات في تقنيات السرد، وأشدها تدخلا، وأدقها ترابطا، فكأن هؤلاء مهيأون لتبادل الأدوار والمواقع في أي موقع من مواقع التشكيل السردي[٨٩].

ومن هنا، فإن دور بيدبا – كما اختاره هو – أن يكون في وضع بعيد نوعا ما عن المؤلف الضمني الذي يمثل " الذات الثانية للمؤلف كما نعيد بناءها من النص، (وهي) الصورة الضمنية للمؤلف في النص التي تكمن خلف المشاهد والمسئولة عن تصميمه وعن القيم والمعايير الثقافية التي يحملها "[٩٠]، فقد اكتفى بمهمة

(٨٧) محمد حسن نائل المصرفي، مقدمته لكتاب كليلة ودمنة، منشورات دار الهدى الوطنية ببيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٩.

(٨٨) الفكر الشرقي القديم، م س، ص٢٩.

(٨٩) د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م، ص٢٣٧.

(٩٠) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٩١.

السارد العليم الذي يقدّم " خطابا سرديا يستعرض علامات لراويه أو لمؤلفه ولمعرفته المطلقة أو المهيمنة.. فهو كليّ المعرفة "[91]، واضعا في حسبانه أمرين؛ الإجابة عن أسئلة الملك المفترضة بوضوح وبفنية سردية عالية، تتماشى مع البناء الكلي لكتابه بطابعه القصصي دون توجيه نصح مباشر قد يؤذي نفسية الملك؛ وأيضا أن يكون كتابه ذخرا للبشرية، تنهل منه في كل عصورها عبر أحداث مشوقة، وحكمة خالدة.

لذا فإن السارد والمؤلف الضمني معا كانا في علاقة طردية، قابلة للابتعاد قليلا أو كثيرا في ثنايا المتن القصصي حسب ما يقتضيه المخاطَب / الملك، والمخاطَب / القارئ العام في زمن تأليف الكتاب وفي الأزمنة التالية، وبالطبع لم يكن في ذهن بيدبا أن يحظى كتابه بهذه المكانة الرفيعة بين كتب التراث الإنساني الخالدة، فلم يكن القارئ الإنساني حاضرا بشكل أو بآخر خلال تأليفه للكتاب، وهذا ديدن غالب المؤلفين، يتوجهون إلى متلق ما أو أكثر بخطابهم، وفي دائرة تكاد تضيق حولهم، ولكن محتوى الكتاب وبناءه يفرضان نفسيهما ليقودا الكتاب إلى أخذ منزلته في التراث المجتمعي أو الإنساني.

ويدل الكتاب – وإن كان مترجما – على تمكن بيدبا من مجمل العلوم المتوافرة له حتى زمنه (اللغوية والأدبية والفلسفية..)، " فكلما تمكن الروائي (المؤلف) من ثقافة تقنية متينة وعميقة في إنشاء الرواية (النص)، تراه يتخذ له أبعادا علاقاتية دقيقة تربط بينه وبين سارده من وجهة، وبين سارده وقارئه من وجهة ثانية، ثم بينه هو وبين سارده وقارئه جملة، وشخصيات الرواية (السرد) مجتمعة من وجهة أخرى "[92]، والذي ينعكس على متن الكتاب فيجيء في بنية عاكسةٍ لتجليات الفلسفة والحكمة الهندية، مقدمةٍ شكلا سرديا جاذبا لكل متلق، قريبا من الهم الإنساني، وتوق النفوس إلى العيش بصفاء وسعادة، من خلال تطبيقها الحكمة المتلقاة في الكتاب، مما جعل الملك يزيد من قرب بيدبا، ويبالغ في

(٩١) المرجع السابق، ص٢٣.

(٩٢) في نظرية الرواية، م س، ص٢٣٨.

إكرامه، مقرًا بمكانته العظيمة التي نالها وسط النخبة العلمية والاجتماعية في زمنه، وبدا هذا واضحا بعدما أتم بيدبا تأليف كتابه بعد عام من الاعتكاف في مقصورة مع تلميذه، ففرح الملك بهذا الخبر، ونادى في بلاد الهند أن يحضروا (أهل النخبة والعلم) قراءة الكتاب، وأمر بنصب سرير يضاهي سرير الملك يجلس عليه بيدبا، ولما اطّلع الملك على أبواب الكتاب وما فيه، أبدى إعجابه قائلا: " يا بيدبا ما عدوت الذي في نفسي، وهذا ما كنت أطلب، فاطلب ما شئت وتحكم "(٩٣)، فكان بيدبا زاهدا في طلبات الدنيا، وشدد أن يكون هذا الكتاب مقتصرا على أبناء الهند فقط، ولا يتسرب لأهل فارس.

لقد جاء الكتاب ببناء سردي فريد فيما يسمى السرد الإطاري Frame Narrative فهو: " سرد يتضمن سردا آخر، (أو) سرد يعمل بوصفه إطارا لسرد آخر، بأن يشكّل محيطا أو خلفية له " (٩٤).

فقد جاء المتن – أولا – على هيئة سؤال وجواب (مفترضينِ) بين دبشليم وبيدبا، وتظل هذه الحوارية مفاتيح للأبواب الأربعة عشر، وفي كل باب مسألة والجواب عنها وفيها تمهيد للحكايات الفرعية فيها، واتخذ من شخصيتي كليلة ودمنة مفتاحين كبيرين لشخصيات الكتاب المستنطقة على ألسنة الحيوانات والطيور، وقد وصل بيدبا إلى فكرة الحوار على ألسن البهائم والسباع والطير، ليكون في ظاهره لهوا للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة، وفيه ما يحتاجه الإنسان من سياسة نفسه وأهله وخاصته (٩٥).

ونلاحظ مراعاة عدم تشتيت المتلقي في حكايات فرعية، تذهب به بعيدا عن البناء الكلي للكتاب أو الحكاية الأصلية في الباب، وتسهّل عليه – بشكل دائم – خلال تلقيه اكتشاف القيمة الجمالية المتولّدة عن الوحدة العضوية الجامعة بين قصص الكتاب، وهذا يتطلب أن يعمل المتلقي / الدارس / الناقد

(٩٣) كليلة ودمنة، ص١٢.

(٩٤) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص٧٤.

(٩٥) كليلة ودمنة، ص ١١.

خصيصتين تتعلقان بذاته في تذوق جمال السرد وهما: الذاكرة والذكاء، فالذاكرة تمكّن القارئ من الاحتفاظ بالعناصر المهمة وعدم نسيانها عند التأويل، والذكاء يمكّنه من إدراك نوعية العلاقات القائمة بين العناصر ذاتها (٩٦).

ولاشك أن البناء السردي في كتاب كليلة ودمنة، يحفز المتلقي على الاحتفاظ بهاتين الخصيصتين ؛ فالكتاب وإن اشتمل على عباءة سردية كبرى جامعة لقصصه إلا أنه منسق في أبواب حكائية، تشتمل على فصول لحكايات قصيرة، يبدأ كل باب بتساؤل الملك، ثم إجابة الفيلسوف بقصة قد تتفرع إلى ما هو أصغر، فلا مجال أن ينأى المتلقي بعيدا، وتأخذه أحداث القصص المشوقة عن غايات الكتاب وحكمه، وتبرهن كل قصة على الحكمة المبتغاة ؛ وهذا من شأنه أن يجعل المتلقي محتفظا بالخيوط السردية المحورية في الكتاب، وأن يُعمِل عقله في تأويل الحكايات، وإدراك الحكمة المبتغاة في كل قصة على حدة، وربطها بفلسفة الكتاب ومراميه، وأيضا فهم دلالة الأحداث في القصص الفرعية، وكيفية برهنتها على الحكمة المستهدفة.

وهذا دال على الوعي العالي للمؤلف بيدبا في تكوينه "المبنى الحكائي"، والذي يختص بالطريقة التي تُعرَض بها القصة والمستوى الفني لها، فيما يسمى "الحبكة الحكائية "، وطبيعة الكتاب وبناؤه تجعله ينأى عن مفهوم المتن الحكائي والمتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع (٩٧)، فيكاد واقع الأحداث يشي بأنها أحداث متخيلة تماما، حتى الحوار الحادث بين الملك دبشليم وبيدبا الفيلسوف، وهو أيضا في وضع المتخيل في كثير من أسئلته، بالنظر إلى الأسئلة الفلسفية وإجاباتها ذات المناحي التربوية والإرشادية، وتدرّجها وشموليتها ؛ مما يجعلنا نؤكد على براعة المؤلف في مبناه الحكائي.

المقدمة الثانية:

(٩٦) ا. م. فورستر، حبكة الرواية، بحث ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٦، ص١٣٠.

(٩٧) د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص٢١.

وعنوانها: "باب بعثة برزوية إلى الهند"، ونطلع فيها على رغبة ملك الفرس "كسرى أونوشروان" على ترجمة كتب الحكمة والعلم؛ لحبه الشديد لها، فانتدب - بمشورة من وزيره الشهير بزرجمهر - أحد الأطباء المجيدين للغة الهند "السنسكريتية" إجابة أهلها، وهو برزويه" حيث ذهب إلى الهند، حاملاً عشرين جرابًا من المال، في كل جراب عشرة آلاف دينار ذهبًا، وسافر للهند، واختلط بأهلها، وظل حريصًا على إخفاء أمره، ويعمل على تكوين صداقات كثيرة في مجتمع الهند، حتى أفضى بمقصوده إلى حد معارفه من الهنود، وكان مسئول خزائن الملك ومكتبته، الذي وعده أن يذلل له تلك المهمة بالرغم من أن هذا الكتاب يعتبر من ذخيرة بلاد الهند، فكان برزوية يقرأ ما يستطيع من الكتاب في خزائن ملك الهند، ثم يحفظ ما قرأ، ويدونه في بيته عند عودته، فنقل كليلة ودمنة وغيرها من كتب العلم والحكمة إلى اللغة الفارسية(٩٨). ثم أرسل بذلك إلى كسرى، الذي سُر كثيرًا بهذا الخبر، ورحب بعودة برزويه، وأكرم وفادته كثيرًا، وخلع عليه من الأعطيات الكثير. والغريب أن مطلب بروزية من الملك هو أن يتولى الوزير بزرجمهر كتابة ترجمة عن حياة برزوية في نسخة الكتاب، وقيل باب الأسد والثور.

ونلاحظ من سياق هذه القصة، مدى الوله والعشق الذي يتصف به كسرى ومن حوله للعلم والحكمة، مما دفع الباحثين - كما أشرنا من قبل - إلى اتهام ابن المقفع بوضع هذا الباب من عنده لإعلاء شأن الحضارة الفارسية القديمة، وإظهارها بمظهر طيب أمام القارئ العربي المسلم في حقبة اتسمت باتهامات متبادلة بين أبناء القوميات والإثنيات المختلفة في العراق(٩٩)، إلا أننا معنيون ببحث دور المقدمة كمكملات في بنية ودلالة الكتاب ككل، فتعاملنا مع الكتاب يتم كمدونة مدروسة بين أيدينا فقط لا غير. وبالتالي، فإن سياق قصة برزويه وكسرى، يدل على أن هذا الكتاب ينتقل من بيئة علمية إلى بيئة علمية أخرى،

(٩٨) كليلة ودمنة، باب بعثة برزويه إلى الهند، ص٣٨ - ٤٧.

(٩٩) ابن المقفع، م س، ص ٨٢، وانظر: أيضًا ص ٢٠٢.

تقدّر العلم والحكمة وتسعى لطلبهما،على مستوى الملك والقيادة. فكما قدّر دبشليم حكمه بيدبا واحتفى بمؤلّفه، فإن كسرى الملك احتفى بالترجمة وأكرم برزويه كثيرًا. كما أن خطة برزويه للترجمة واحتياله لذلك، تدل على مدى العقل والتدبير الذي لجأ إليهما برزويه. فكأننا ننتقل من جو مشبع بالحكمة عند تأليف الكتاب على يد بيدبا، إلى جو متسم بالحرص البالغ على تلقي العلم والعناية به على يد كسرى ومترجمه برزويه.

ونلمس أيضا تأثّر "برزويه" برغبة "دبشليم" الملك في الخلود، حين طلب من كسرى أنوشروان أن يكتب الوزير برزجمهر ترجمة له قبل بداية متن الكتاب.

المقدمة الثالثة:

وعنوانها "باب عرض الكتاب ترجمة عبد الله بن المقفع"، وهذه المقدمة الوحيدة التي يقرّ فيها ابن المقفع بكتابته لها، وبالطبع فإن كلمة "ترجمة" كانت تعني في القدم معنى التحرير وقد ندب ابن المقفع نفسه في هذه الترجمة إلى القيام بعرض الكتاب، على غرار مقدمات الكتب القديمة، وكانت تسمى خطبة الكتاب أو ما شابه وقد درج بعض مؤلفي الكتب التراثية، على عدة أمور، منها أن يطلبوا من آخرين كتابة المقدمة بدلا منهم، وبالطبع تتضمن إشادة ومدح في الكتاب وصاحبه وتحمل في العادة خصائص تبتعد عن صلب الكتاب وتقف عند حدود الإطراء له أو يقوم المؤلف بكتابة المقدمة بنفسه، ونرى فيها معالم النبوة والإعجاب بالعمل، وأنه لم يجد ما يشفي غليله من الكتب الأخرى فاختبار مؤلفه هذا، ثم يطلب ما اشتمل عليه كتابه[١٠٠]. وقد خالف ابن المقفع شكل المقدمة المعهود - بدرجة ما - فهو يشيد بقيمة الكتاب ولم يشر إلى جهده ولا إلى ما عاناه في ترجمته، بل ينطلق إلى تحريض القارئ على مطالعته، ويؤكد "لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له، وإلى أية غاية جرى مؤلفه فيه عندما

(١٠٠) راجع: بوجمعة جمي، خطاب المقدمات في شروح مخطوطة لما أبدعه الحريري من مقامات، دورية، "جذور"، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ج١، مج١، فبراير ١٩٩٩م،ص٢٣٩.

نسبه إلى البهائم.." [١٠١]

فتكاد تلك المقدمة أن تكون مدخلا مفسرا للكتاب بشكل مباشر، وهو الجهد الذي رأى ابن المقفع أنه غائب عن الكتاب، حيث يحاول أن يكون حلقة وصل بين الكتاب القادم من الثقافة الهندية ثم الفارسية إلى الثقافة العربية، فسعى ابن المقفع أن يكون يقدّم للقارئ العربي هذا السفر النفيس، " فلابد أن تصبغ الثقافة (المترجم لها) النص بصبغة خاصة حتى يصبح موضع هذا الاهتمام... والنص الذي يستدعي هذا الاهتمام يتعين أن يكون من النصوص العمد للثقافة كما أنه لا بد أمن يتعرض لهذا النشاط أن يتحلّى بكثير من الصفات الخاصة التي تؤهله لما يقدم عليه "[١٠٢].

وهو ما وعاه ابن المقفع وهو يضطلع بترجمة هذا الكتاب، حيث كانت الثقافة العربية في زهوها في العصر العباسي حاضرة في ذهنه، وكيف سيتقبل القارئ العربي هذه المدونة بجذورها الهندية وما فيها من ديانات وضعية تخالف الديانة الإسلامية السماوية، وجسرها الفارسي، خاصة أنها تقدم فنا نثريا قصصيا، جديدا فريدا، قد لا تتقبله الذائقة العربية إن لم يُقدَّم لها في أسلوب محكم، وبناء سهل مكتمل، دون حاجة إلى شرّاح أو مفسرين.

يقول ابن المقفع مقرظا كليلة دمنة إنه كتاب "مما وضعه علماء الهند من الأمثال والأحاديث، التي ألهموا أن يدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا.." فهو هنا يركز على تبيان نسبة الكتاب الحقيقية إلى علماء الهند، ويعتبره على قمة نتاج العلماء قاطبة، لأنه جمع الحكمة بطريقة المثل والقص. ولذا فه كتاب "جمع حكمة ولهوًا، فاختاره الحكماء لحكمته، والسفهاء للهوه، والمتعلم من الأحداث ناشط في حفظ ما صار إليه من أمر يربط في صدره ولا يدري ما هو، بل عرف أنه قد ظفر من ذلك بمكتوب مرقوم[١٠٣]" لقد فصل بحديثه

(١٠١) كليلة ودمنة، ص٥٧.

(١٠٢) القارئ والنص، م س، ص١٣٤.

(١٠٣) كليلة ودمنة، ص٥٦.

غاية كل متلق، ما بين علام وملك قارئ عادي، فهو ليس كتاب نخبة، بل يجد كل فرد ضالته، وهو الأمر الذي عاد لتأكيده في ختام مقدمته مفصلا ما قد يجده كل قارئ لقصص الكتاب، يقول ابن المقفع: "وينبغي للناظر في هذا الكتاب أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أغراض: أحدها ما قصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة ليسارع إلى قراءته أهل الهزل من الشبان...، والثاني إظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ الألوان، ليكون أنسًا لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه أشد للترهة في تلك الصور، والثالث: أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة فيكثر بذلك انتساخه...، والغرض الرابع: وهو الأقصى، وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة"[(١٠٤)]

فهذا حديث يدل على حضور المتلقي في وعي ابن المقفع، فهو-بلغة عصرنا -امتلك استراتيجية واضحة تعمد إبرازها منذ الأسطر الأولى في تقديمه، وعاد لتأكيدها في خاتمتها، حيث كان يهدف بطريقة فنية" إلى إبرام نوع من التعاقد الصريح.. مع قارئه أو متلقي خطابه. وتفسير ذلك من خلال العلاقة التي تجمع بينهما (المؤلف والمتلقي)، وغالبًا ما تبدأ هذه العلاقة بنوع من استدراج المتلقي قصد كسب موافقته للتصديق بالحكم وقبوله، لتنتهي في الأخير بمحاولة إخضاعه وإذعانه وانقياده..." [(١٠٥)]

وكان التركيز طوال صفحات المقدمة هذه على إيضاح كيفية استيعاب المتلقي لمقاصد الكتاب، وتحذيره من القراءة العجلى: "فإنه وإن كان غايته قراءته إلى آخره دون عرفة ما يقرأ منه، لم يعد عليه شيء يرجع إلى نفعه.. [(١٠٦)]"، وكذلك "من قرأ هذا الكتاب، ولم يفهم ما فيه، ولم يعلم غرضه ظاهرًا وباطنًا، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه، فلو أن رجلاً قدم له جوز صحيح لم ينتفع به إلا أن يكسره.. [(١٠٧)]"، فالقراءة الحقة تكون بتأمل وتمعن، وإلا تباهى القارئ بإتمام

---

(١٠٤) نفسه، ص ٧٣.

(١٠٥) المصطفى الشاذلي، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة...، مرجع سابق، ص٣٠٦.

(١٠٦) كليلة ودمنة، ص٥٧.

(١٠٧) نفسه، ص٥٩.

الكتاب، ولكن معانيه لم تتجاوز لسانه، وصار كمن زرع ولم يحصد.

"ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب وبلغ نهاية علمه فيه، ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به، ويجعله مثالا لا يحيد عنه"، "فالعلم لا يتم إلا بالعلم، وهو كالشجرة والعمل به كالثمرة، وإنما صاحب العلم يقوم بالعمل لينتفع به، وإن لم يستعمل ما يعلم لا يسمى عالمًا"(١٠٨)

ويسير ابن المقفع على نهج متن الكتاب، في إيراد الحكمة مع ذكر قصة أو حادثة توضح ما يريد، فأورد تدليلاً ثماني قصص في مقدمته، وهي تدل على تأثره الواضح بطريقة الكتاب في السرد، وليقدّم المزيد من الترغيب للقارئ، فإذا كان القارئ يجد إلحاحًا من "المترجم" على ضرب الأمثلة وحكي القصة، فهو يتشوق إلى الولوج في خضم المتن، ليتعرف المزيد، فقصص المقدمة إنما هي غيض من فيض ونلمس أن تلك القصص الثماني لم يقتبسها ابن المقفع من بعض أقاصيص المتن، بل هي من بنات أفكاره، خاصة وإنها لم تأت على ألسنة الحيوان، بل كانت مواقف من حياة الإنسان، تجمع الطرفة والبسمة وقد تنوعت بين القصص شديدة القصر، وبين القصة الطويلة نسبيًا، فمن الأولى:

"..وأقل الناس عذرًا في اجتناب محمود الأفعال وارتكاب مذمومها، من أبصر ذلك وميزه وعرف فضل بعضه على بعض، كما أنه لو أن رجلين أحدهما بصير والآخر أعمى، ساقهما الأجل إلى حفرة فوقعا فيها، كانا إذا صارا في قاعها بمترلة واحدة، غير أن البصير أقل عذرًا عند الناس من الضرير؛ إذ كانت له عينان يبصر بهما، وذاك بما صار إليه جاهل غير عارف".(١٠٩)

ففصّل القول في مزايا الرجل الحكيم الذي يتعلم مما يسمع من الحكمة والمثل، والرجل الذي لا يعيها، وأعطى المثال باثنين سقطا في حفرة، أحدهما بصير والآخر ضرير، وبالطبع سيتحدث الناس بألا عذر للبصير، بل سيلام ويذم.

(١٠٨) نفسه، ص٦٠.

(١٠٩) كليلة ودمنة، ص٦١.

ومثال القصة الطويلة: أنه يجب على العاقل أن "يحب للناس ما يحب لنفسه، ولا يلتمس صلاح نفسه بفساد غيره، فإنه من فعل ذلك كان خليقًا أن يصيبه ما أصاب التاجر ورفيقه..." (١١٠)

فقد تشارك اثنان في التجارة، واستأجرا حانوتًا لذلك، فأضمر أحدهما أن يسرق بعض بضائع رفيقه، وكان يسكن بالقرب من البيت، فوضع رداءه على البضاعة التي يروم سرقتها ليلاً؛ خوفًا ألا يتعرف عليها في الظلام، ثم مضى لبيته. فجاء رفيقه في التجارة ووجد رداء شريكه، ظن أنه نسيه، فأسرع بوضعه على بضاعته، حتى إذا جاء في اليوم التالي يجده على بضاعته فما حل الظلام أقبل المتآمر مع رجل تواطأ معه من قبل، فحملا البضاعة إلى المنزل، وهناك فوجئا بأنها ملك له، وفي اليوم التالي ذهب إلى دكانه فوجد رفيقه في التجارة مغتمًا، فلما سأله عن السبب، أخبره بأن أحد أعداله "بضائعه" قد فقد، وأنه يخشى أن يظن أنه السارق، هنا أسرع المتآمر واعترف له بأنه السارق، وندم على فعلته أمامه.

لم تنته القصة، فقد وصل ابن المقفع هذه القصة بقصة أخرى، فقد قال الشريك لما سمع اعتراف زميله بمحاولة السرقة: "ما مثلك إلا مثل اللص والتاجر. فقال له: وكيف كان ذلك؟.."(١١١)

فحكى له قصة رجلا كان له خابيتان (جرتان ضخمتان)، وكان يضع في إحداهما حنطة وفي الثانية ذهبًا، فعرف بذلك أحد اللصوص، فأضمر الشر، حيث تسلل إلى المنزل في غياب صاحبه، ثم أسرع بعمل جرة الحنطة في سرعة، فاكتشف بعد عنائه أنها خاوية من الحنطة فندم على تعبه وغفلته.

إن عطف ابن المقفع بتلك القصة على القصة التي قبلها، إنما جاء بهدف تبيان أن الحيلة والمكر في الشر أمرهما منكشف، خاصة أنه أورد قصة تتشابه في أحداثها مع القصة السابقة عليها. فكأنه يوضح المراد من القصة بذكر قصة أخرى، وهذا ما درج عليه متن الكتاب، فنجد الكثير من القصص القصيرة تتفرع

(١١٠) نفسه، ص٦٦، وبقية القصة ص٦٧، ٦٨.

(١١١) نفسه، ص٦٨، والقصة ص٦٩.

عن القصة الطويلة محور الحكاية، ولنأخذ مثالا على ذلك:

يبدأ متن الكتاب بطلب الملك دبشليم من بيدبا أن يضرب له "مثلا لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال، حتى يحملهما على العداوة والبغضاء..[١١٢]" فانطلق بيدبا يقص عليه أن رجلا شيخا كان لديه ولدان مسرفان في المال، ولا يعرفان حرفة أو تجارة، فلما أثابهما على فعلتهما، اعترفا، وقررا العمل، فعمل أحدهما مزارعًا، وكان معه عجلة يجرها ثوران، وقد أتى على أرض فيها وحل كثير، فانغرس أحد الثورين، فتركه الرجل، ومعه آخر كان يرافقه، فملّ المرافق، فترك الثور خوفًا أن يتعرض له وحشن، وذهب يكذب على صاحبه بأن الثور قد مات، وحكى له قصة عن رجل فر من ذئب إلى نهر، فرمى بنفسه فيه وهو لا يحسن السباحة، وكاد يغرق لولا أن أنقذه أهالي البلدة المجاورة، فخرج الرجل، وأسرع إلى بيت بعيد فوجد لصوصًا قد قطعوا الطريق على رجل، وهموا بقتله، فهرب، ولجأ إلى حائط في البلدة ليستريح تحته، فانهار الحائط عليه فمات. فصدقة الرجل، والتمس العذر له، ولكن الثور المنغرس، استطاع أن يخرج من الوحل، وانطلق يسمن في المراعي...، وتتواصل القصة، وتتفرع إلى قصص أخرى للتدليل على صدق قائل في المتن.

وحتى عبارة "وكيف كان ذلك؟" التي ذكرها ابن المقفع في مقدمته مرارًا، نجدها كثيرًا في متن الكتاب، كلما أنشأ قائل يحكي لمستمع قصة.

ونلحظ سمات عدة في أسلوب ابن المقفع، فهو يتسم بالجزالة والتمكن الشديد في مفردات ومرادفات العربية، وقد تأتي هذا من إجادته للعربية، بدرجة أهّلته إلى أن يكون ضمن كتاب عصره البارعين، فلم "يستجد بالشعر، ولا كان من رجال اللغة وعلوم الكلام يدرسها، بل كان صاحب صنعة الكتابة، حيث عمل في ديوان عمر بن هبيرة، حين كان في كرمان[١١٣]" فصنعة الكتابة تلك تدل على براعة ابن المقفع في العربية، ودرايته بلغات أخرى ساعدته للعمل في هذه المهنة، فقد

(١١٢) كليلة ودمنة، ص٩٣، والقصص في الصفحات: ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧..

(١١٣) عمر أبو النصر، في مقدمته لكتاب: آثار ابن المقفع، منشورات دار الحياة، بيروت، ط١، ١٩٦٦، ص٨.

كان يجيد الفارسية (الفهلوية) واليونانية، إجادة تامة، فنصح ذلك بأسلوبه[١١٤]، بالإضافة إلى تشبعه الواضح بطريقة الكتابة في عصره، حيث فخامة وجزالة لفظ النثر، فاتصف أسلوبه بصفة الوازن، ويقصد بها تعادل الفقرات بطريقة تشمل على السجع، وهذا ليس مقتصرًا على ابن المقفع، فهو الطابع العام لنثر عصره، مع عدم الاحتفاء بالسجع والجناس وغيرها من حليات البديع كما ظهر بعد ذلك في النثر.[١١٥]

إلا أن أسلوب ابن المقفع تميز في هذا الكتاب بسمات أخرى عديدة، أهمها: إيجاز اللفظ، مع التدليل والتفصيل على ما يقول، والتوسع في البرهان والقص وتلك "طريقة فارسية يتبيّنها من قرأ الحكم والرسائل المنقول على بزرجمهر والأكاسرة" وتأثر بهذه الطريقة الكثير من الناثرين، فكانت "الرسائل تشتمل في أسلوبها على ما يرجع إلى ربط الأمور بأسبابها واستنباط والنتائج من مقدماتها ورد الأشباه إلى نظائرها والآثار إلى مصادرها"[١١٦]

وهي طريقة متطورة عن حقبة أدب ما قبل الجاحظ، الذي نزع إلى نوع من الواقعية في الأسلوب، ولم يرتق إلى مستوى عال من الذهنية، فلما جاء الجاحظ صور الكثير من المعاني والإحساسات في مؤلفاته، ثم كان أدب ابن المقفع الذي نزع إلى المثل الأعلى في كتاباته[١١٧]. والمثل الأعلى يقصد به تعبيره عن معان وأفكار فلسفية وذهنية.

(١١٤) محمد حسن نائل المصرفي، مقدمة كتاب كليلة ودمنة، مرجع سابق، ويقال إنه ترجم علمي المنطق والفلسفة من الفارسية وكانا قد نقلا من اليونانية إليها، وقد تأثر بهما، ص٣٦.

(١١٥) أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩، ص١٤٤ ويضيف عبد اللطيف حمزة، مرجع سابق، ص١٢٣، إنه قد انتمى إلى "مدرسة تمتاز بإيجاز في القول واستخدام الأسلوب المنطقي، فعباراتهم قليلة، وألفاظهم مساوية لمعانيهم".

(١١٦) محمد حسن نائل المصرفي، مرجع سابق، ص٣٠. فالحكم والأمثال من آثار الفرس انظر ابن المقفع، عبد اللطيف حمزة، م س، ص١٢٤.

(١١٧) آثار ابن المقفع، م س، ص٦٨.

ويذكر أن ابن المقفع اشتهر بتحبير الرسائل الخلقية التي ترجع إلى سياسة الملك للرعية، وطاعة الرعية للملك[١١٨] فلا غرو إذن أن يقوم بترجمة كتاب كليلة ودمنة، فهو ينسجم مع ما اعتاد عليه في كتاباته، ولننظر إلى باقي مؤلفاته مثل الأدب الكبير والأدب الصغير وغيرها لنعرف الخط الفكري الذي انتهجه، وأنه كان مغرمًا بتلك النوعية من المؤلفات، فتميز عن سائر كتاب عصره، وجاء كتاب كليلة ودمنة ليكمل تلك المنظومة الفكرية التي اختطها لنفسه. لقد عاش في زمن كثر فيه الاضطراب واشتعال الحروب، وظلم الخلفاء، وعسف الأمراء، واحتاج الناس إلى ما يسترشدون به لتبيان العلاقة بينهم وبين رعاتهم، فالملوك افتقروا إلى سياسة الرعية، أو بالأدق إلى طريقة واضحة في سوس الرعية.[١١٩]

فهل يكون هذا الكتاب نوعًا من تأدية دور ابن المقفع كمثقف نحو حكام عصره؟ إذا كانت الإجابة بالإيجاب[١٢٠]، فهي تدل على سعة أفق هذا الأديب، وعمق تفكيره، وأنه لم يكن عدوا للعرب ولا للثقافة العربية كما يدّعي البعض، بل إنه يمثل التلاقح الفكري بين الثقافة العربية والفارسية، وأيضًا التلاقح الأدبي ـ لو جاز التعبير ـ بين الأدبين العربي والفارسي، وهو أمر ضروري لكل أدب، لكي يزداد معينُه ثراءً، وتتعدد روافده ومنابعه، وفي الوقت ذاته، فإن هذا الدور الذي أدّاه ابن المقفع ينسجم تمامًا مع ما قام به بيدبا مع الملك دبشليم، فهو اقتداء واتصال، وبذلك لم تفشل جهود بيدبا ولم يوأد حلمه.

المقدمة الرابعة:

وعنوانها: "باب برزويه، ترجمة بزرجمهر بن البختكان"

(١١٨) محمد حسن نائل، م س، ص٢٨.

(١١٩) المرجع السابق، ص٣٦.

(١٢٠) يروى أن ابن المقفع وضعه لنصح الخليفة أبي جعفر المنصور بشكل خاص، حتى تفعل هذه الأحاديث فعلها في نفسه، وقد كان المنصور يكره ابن المقفع بسبب بعض المواقف التي ارتكبها الأخير، بانحيازه ومناصرته لبعض أعداء المنصور انظر: الأدب القصصي عند العرب، م س، ص٢٤.

وقد انصبت على سرد قصة حياة "برزويه" المترجم الفارسي، فيصفه في المطلع بأنه: "رأس أطباء فارس، وهو الذي تولى انتساخ هذا الكتاب، وترجمه من كتب الهند[١٢١]".

وتبدو مقولته "...وترجمة من كتب الهند" تأكيد على فرضية عدد من الباحثين، بأن برزوية جمع حكايات كليلة ودمنة من كتب هندية متفرقة، كان قد اطلع عليها، وترجمها مع ما ترجم، وبذلك أنقذ هذا الكتاب من التفرق في غيره من الكتب.

وخيرًا فعل بزرجمهر حين بدأ المقدمة بقوله " قال بروزيه"، فنحن نقرأ سردًا بضمير المتكلم، يسهب فيه برزويه مسيرة حياته، منذ أن تعلم القراءة والكتابة، ثم أجاد فنون الطب، وراح يداوي المرضى، وترفع عن صغائر ما يفعله باقي الأطباء، الذين هم من دونه علما، ويفوقنه جاها ومالا، ولكنه ردع نفسه عن غيها، وأبطل وساوس الشيطان فيها، انصرف إلى التعمق في الحكمة، والنهل من منابعها، فلا يزال كذلك حتى نجح في ترجمة هذا الكتاب، يقول في ختام مقدمته: "... فأقمت على هذه الحالة، وانتسخت كتبا كثيرة، وانصرفت إلى بلاد الهند، وقد نسخت هذا الكتاب[١٢٢]".

ويتملكنا العجب كثيرًا ونحن نقرأ هذه المقدمة؛ فلم يتحدث برزويه عن تفصيل حياته، ومراحل كفاحه كما توقعنا منذ البدء إلا في الصفحة الأولى فقط، حيث أشار في عدة أسطر إلى نسبه (من بيوت الزمازمة وهم من عظماء فارس)، ثم حرص والديه على تعليمه، وما أجاد من فنون الطب. وانصرف في باقي الصفحات (من ص ٧٥ إلى ص ٩٣) لبسط مراحل كافية مع نفسه ضد آفات الدنيا كالبخل والأنانية والطمع في الجاه والحرص على التكبر على الناس، وأسهب في إيضاح كيف كان يعظ نفسه، ويذكرها بالفضائل، وأوضح رحلته مع الأديان، وكيف أنه لم يسترح إلى دين الآباء والأجداد، بل راح يبحث في الأديان

(١٢١) كليلة ودمنة، ص٧٤.

(١٢٢) نفسه، ص٩٣.

الأخرى، وعزم ألا يرتكب ما يخالف ما تتفق عليه الإنسانية من قيم الخير المطلق أو الشر المطلق، سرد قصصًا (كالمعتاد) تدليلاً على ما يقول، وقد بلغ عددها أربعًا وجاءت على نسق القصص التي تقدمت من قبل، حيث تسبقها الحكمة الموجزة، ثم يسهب في عرض الأحداث.

إن المقدمة هنا تشير إلى حرص ابن المقفع على ربط المتلقي بمتن الكتاب، فنحن أمام طبيب شهير، ترفّع عن الدنايا، وأعطانا مثالا لحياة عقلية تقوم على استقاء موارد الحكمة، وتطبيق ذلك على السلوك. فهي سيرة شخصية تتسق مع حياة بيدبا المؤلف، وتؤكد أن هذا الكتاب لم ينتقل إلا بواسطة حكماء وفلاسفة، عاشوا الحكمة لدرجة المثالية في حياتهم، ونقلوها لمن يرومونها.

يقول "برزويه": "يا نفس، انظري في أمرك، وانصرفي عن هذا السفه، وأقبلي بقوتك وسعيك على تقديم الخير، وإياك والشر، واذكري أن هذا الجسد موجود لآفات، وأنه مملوء أخلاطًا فاسدة قذرة، تعقدها الحياة، والحياة إلى نفاد، كالصنم المفصلة أعضاؤه، إذا ركبت ووضعت، يجمعها مسمار واحد، ويضم بعضها إلى بعض، فإذا أخذ ذلك المسمار تساقطت الأوصال.. (١٢٣)"

إنه زهد شديد في مباهج الحياة، وتحقير لشأن الجسد وهذا ينسجم مع تأثر برزويه بحياة البراهمة التي كانت ترتكز على تعذيب الجسد وتحقير رغباته، وهو- لا شك- مطلع على تعاليم فلسفة البراهمة، من خلال إجادته المطلقة للغة الهند القديمة. لو لم نسلم بإدعاء البعض بأن ابن المقفع هو واضع شخصية برزويه فإن برزويه يكون في قمة الرضا النفسي وهو يترجم هذا الكتاب الذي يعلي من شأن الحكمة والفكر والفلسفة في أزهى صورها، حيث تربط الحياتي مع الفكري، في منظومة من تلاقي الفلسفة مع رجل الشارع العادي، توجهه وتقده نحو الخير.

ولو أعدنا النظر في خطاب هذه المقدمة، من منطلق أهمية دراسته للوقوف على ما يبتغيه المؤلف وأيضًا التعرف على نوعية المخاطب، انطلاقًا من أن "الخطاب هو قناة تواصل ممكن المخاطب المرسل من تبليغ ما أوحى به فكره

(١٢٣) كليلة ودمنة، ص٧٧.

وشعوره تبليغًا يحمله أسلوب متضمن لتقنيات الإقناع المؤثر، حسب شخصية كل مخاطب ومستواه الفكري العام ومقصوده، وعلى مستوى التحاور ـ المباشر وغير المباشر ـ قد يتقاطع مع خطاب آخر معاكس يؤثر في مكوناته ومجراه وأسلوبيته "(١٢٤)

فعندما نقوم بتحليل خطاب هذه المقدمة، وفقًا لما ابتغاه ابن المقفع، ووفقًا لنفسية متلقيه، فإننا سنجد أنه كان يترجم وعينُه على المتلقي العربي المسلم في عصره، الذي ينظر إلى إرث الحضارة الفارسية بأنه إرث لحضارة وثنية، تمكّنَ الإسلام من قهرها، وأطفأ نيرانها، وبالتالي فإن المخاطب حريص كل الحرص على عدم استثارة مشاعر المسلمين بذكر ما يدل على إعلاء شأن الديانات الأخرى، سواء في الهند "البوذية"، أو الفرس "الزرادشتية والمزدكية..." ولو أعدنا قراءة المقدمات السابقة، فلن نعثر على أي إشارة تفيد بتمجيد هذه الأديان، ويتضح الخطاب أكثر في هذه المقدمة.

ففي الاقتباس الأخير من الكتاب أعلاه، نجد أنه يشير إلى الخير والشر بإطلاق عام دون تحديد، وهكذا درج في المتن وفي المقدمات السابقة فهناك من الأمور التي حرمها الإسلام ولا تعارضها الديانات الوضعية الأخرى مثل تقديس وعبادة غير الله تعالى والخمر والرقص، فلم تتم الإشارة لأي من ذلك، بل كانت هناك إشارات عديدة تقطع بأن ابن المقفع لا يريد الصدام مع متلقيه بأي حال، فهو يوجه الخطاب الزاهد أعلاه، على غرار وصايا الصالحين ووعاظ المسلمين، كأمثال علي بن أبي طالب والحسن البصري فيقول "يا نفس انظري في أمرك.." ويقول في نفس الصفحة: "يا نفس، لا يبعد عليك أمر الآخرة فتميلي إلى العاجلة في استعجال القليل وبيع الكثير باليسير..." (١٢٥)

فالآخرة كمفهوم يضاده "العاجلة / الدنيا" من أهم مفردات خطابات الإسلام.

وفي مرحلة تساؤلاته عن سائر الأديان وقيمها، يقول: "...عدتُ إلى طلب

(١٢٤) شروح المقدمات في شروح مخطوطة لما أبدعه الحريري من مقدمات، م س، ص٢٤٠.

(١٢٥) كليلة ودمنة، ص٧٧.

الأديان والتماس العدل منها، فلم أجد عند أحد ممن كلمته جوابًا فيما سألته عنه فيها، ولم أر فيمن كلموني به شيئًا يحق لي في عقلي أن أصدق به ولا أن أتبعه فقلت: لما لم أجد ثقة آخذ منه الرأي أن ألزم آبائي وأجدادي الذي وجدتهم عليه..." ولكنه لم يجد طاقة في نفسه على لزوم دين الآباء دون اقتناع، فلجأ إلى سبيل آخر. يقول: " فهجس في قلبي وخطر على بالي قرب الأجل وسرعة انقطاع الدنيا واعتباط أهلها...، رأيت ألا أتعرض لما أتخوف منه المكروه، وأن اقتصر على عمل تشهد النفس أنه يوافق كل الأديان، فكففت يدي عن القتل والضرب، وطرحت نفسي عن المكروه والغضب والسرقة والخيانة والكذب والبهتان والغيبة وأضمرت في نفسي ألا أبغي على أحد، ولا أكذب بالبعث ولا القيامة ولا الثواب ولا العقاب..." (١٢٦)

إن رحلة برزويه هنا تنطلق من أسئلة متعددة عن جوهر تعدد الأديان، ونقصد بالطبع الأديان الوضعية التي كانت سائدة في عهده ولم تشر المقدمة إلى هذه الأسئلة، فهي مرحلة شك مجهولة البنية بالنسبة إلينا، ولكننا نستقي مما قدمه، إنه لم يسترح إلى عقيدة ما، بل سعى إلى الالتزام بالخير قيمه على إطلاقه، وترك النزوات والشرور على إطلاقها، أي العيش وفقًا للفطرة السليمة التي يجبل الله المرء عليها.

وهذا -في رأيي- متسق تماما مع لب العقيدة الإسلامية، التي هي ديانة الفطرة، وفي حديث الرسول ﷺ الشهير: " ما من مولود إلا يولد على الفطرة، فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه " (١٢٧).

فكون الخطاب يرتكز على التذكير بأمر الآخرة، والزهد في الدنيا، رغم أن صاحبها المفترض "برزويه" كان على دين وضعي، إنما يدل على فطرة نقية وتساؤلات صادقة كانت ثائرة في نفسه وهو يحاور العقائد المنتشرة في عصره وفي نفس الوقت فإن المفردات هنا لا تروج لعقيدة الفرس كما ادعى الكثير من

---

(١٢٦) نفسه، ص٨٠، ٨١.

(١٢٧) رواه البخاري، صحيح البخاري، ج١، الحديث رقم ١٣٥٨.

منتقدي ابن المقفع، واستندوا إلى أن تلك المقدمة من وضعه، بل هي رحلة فلسفية عقدية، معتادة من عقلية درست مختلف الأديان، وحاولت أن تتخذ موقفا منها وإذا كان البعض يتهمون ابن المقفع بأنه قد أسلم ظاهريا، وظل على المجوسية، وتجلى ذلك في حبه للمجون[١٢٨]، فإن تلك التهمة لا تؤثر كثيرا على النهج الذي اختطه في كتابه المترجم، فلم يسع إلى التهكم من عقيدة الإسلام، بل كان خطابه متماشيًا مع النهج العقدي السائد في عهد بن العباس.

ومن القصص التي ساقها في مقدمته تدعيمًا لهذا التوجه الحكيم، أقصوصة عن الرجل الذي جعل ديدنه النسك والزهد، مع أعمال جليلة في الدنيا، فهو مثل الكلب الذي مر بنهر وفي فمه ضلع (عظم بلحم)، فرأى ظلها في الماء فهوى ليأخذها فأتلف ما كان معه، ولم يجد في الماء شيئًا[١٢٩]. فهو يجيد الوسطية في الحياة، بين النسك والاستمتاع بلذائذ الحياة، دون سفه أو سوء خلق، حتى لا يفقد الرجل ما اكتسبه في دنياه، وما حرص عليه من أجل آخرته، فيلقي ما معه (مثل الكلب) طمعًا في نعيم آخر، أي ينتقل من حال إلى حال مغايرة، فيخسر الاثنين معًا. تلك الوسطية هي إحدى خصائص الإسلام.

ويورد قصة أخرى تدعم رؤيته في أهمية ألا يعيش الفرد لحظته الآتية فقط، بل لابد أن ينظر دومًا في حال ماضيه (ماذا قدم فيه) وحاضره (ماذا يفعل) وأمر مستقبله (كيف يخطط له). "إن الإنسان لا يمنعه عن الاحتيال لنفسه إلا لذة صغيرة حقيرة غير كبيرة... فإذا ذلك يشغله ويذهب به عن الاهتمام لنفسه وطلب النجاة لها" ومثال من يسلك هذا المسلك، كرجل نجا من خوف فيل هائج فلجأ إلى "بئر فتدلى فيها، وتعلق بغصنين كانا على سمائها، فوقعت رجلاه على شيء في طي البئر، فإذا حيات أربع قد أخرجن رؤوسهن من أحجارهن، ثم نظر فإذا في قاع البئر تنين فاتحٌ فاه منتظر له، ليقع فيأخذه، فرفع بصره إلى الغصنين فإذا في أصلهما جرذان أسود وأبيض، وهما يقرضان الغصنين دائبين لا بفترات..."

(١٢٨) ابن المقفع، م س، ص ٥٢.

(١٢٩) كليلة ودمنة، ص٨٤.

وبينما هو في ذلك، إذ رأى على جانب من البئر كوة فيها نحل وعسل، فترك ما فيه، وتشاغل بأكل العسل، وظل هكذا، حتى تآكل الغصنان، وسقط في فم التنين[١٣٠].
تحمل هذه القصة الكثير من الأجواء الفانتازية، التي حفلت بكل ما هو مخيف وقد وردت في ختام تلك المقدمة، ولجأ المؤلف ـ على غير المعتاد ـ إلى الإسهاب في توضيح رموز القصة السالفة: "... فشبهت بالبئر الدنيا المملوءة آفات وشرور، وشبهت بالحيات الأربع الأخلاط الأربعة التي في البدن، وشبهت بالغصنين الأجل الذي لابد من انقطاعه، وشبهت بالجرذين الأسود والأبيض الليل والنهار اللذين هما دائبان في إفناء الأجل، وشبهت بالتنين المصير الذي لابد منه، وشبهت بالعسل هذه الحلاوة القليلة التي ينال منها الإنسان، ويتشاغل عن نفسه"[١٣١]

هذا التشريح لدلالات الرموز في القصة، ينبئ عن مخيلة بديعة، وفهم عال لبناء قصة لحمتها الرمز وسداها الدلالة، وأرى أنها تقف في موقعها من المقدمة حيث جاءت في ختام المقدمة الرابعة، التي هي ختام مقدمات الكتاب، وتلاها بعد أسطر قليلة متن الكتاب وقصصه، لتمثّل خلاصة ما يريده المؤلف من ضرورة فهم أحداث قصص المتن على النحو الرمزي الذي قدمه في هذه القصص، فيقوم المتلقي بتحليل القصص بعدئذ على نحو ما فعل المؤلف، خاصة أنها تقترب في جوها الفانتازي وأحداثها الصاخبة من طبيعة قصص المتن وهي قد أوجزت بشكل واضح فلسفة ابن المقفع، فهو لديه يقين كامل بـ: الموت، الآخرة، أهمية العمل في الدنيا وعاقبته، ويعبر عن فهمه الدقيق بذات الإنسان الذي هو غافل دائما عن حقائق الوجود الزمنية والمتمثلة في تسارع الليل والنهار، وحتمية الأجل.

لقد رُوّجَ عن ابن المقفع تهمة الزندقة والتي كانت سببًا في قتله، إلا أن سياق حدث القتل تاريخيًا يدل على أن الدافع السياسي هو السبب الجوهري لقتله، فقد أرسل رسالة إلى أبي جعفر المنصور، وشدد فيها على الأمان، ووضع شروطًا على أبي جعفر ضمانًا ألا يقتله، فلما قرأها المنصور غضب من لهجتها، واستغلها أحد

(١٣٠) نفسه، ص٩١.

(١٣١) نفسه، ص٩٢.

أتباعه وهو "سفيان بن معاوية"، فأوغر صدره على ابن المقفع، فكانت المؤامرة التي انتهت بمقتل ابن المقفع.[١٣٢]

فلا يمكن اتخاذ حادثة القتل دليلا على تزندقه أو ترويجه لديانات ومذاهب تضاد الإسلام، فإن ما خطه بقلمه تأليفا وترجمة لا يشي بهذه التهمة، وكتاب كليلة ودمنة مثال واضح على هذا، فيكاد يخلو من أي تمجيد لديانات فارس أو الهند القديمة.

خاتمة:

إن ديدن الكتب الخالدة في مسيرة الفكر الإنساني أن تكون تبعًا لكل جديد، ومعينًا لاتجاهات تتوالد عنها. وهذا الأمر يصدق على كتاب كليلة ودمنة، الذي أدخل لونًا جديدًا من السرد الحكائي على ألسنة الحيوانات والطيور في الأدب العربي، وكان جسرًا أوليًا عبر العرب منه إلى الثقافات الأخرى، ولا ريب أن هذا قد انعكس في كثير من طرائق السرديات وبنياتها بعد ذلك، وهو أمر يستلزم مباحث كثيرة، تنطلق من الآثار التي أحدثها هذا الكتاب فيما جاء بعده.

ونخلص من هذا البحث بنتائج عديدة أبرزها:

- إن دراسة المقدمات بوصفها نصوصا موازية للنص الأساسي في كتاب كليلة ودمنة؛ كشفت عن كم كبير من المعلومات التي أوضحت المتن الأساسي، وأظهرت شخصية المؤلف وظروف تأليف الكتاب وترجمته.

- أنها أبانت أن ابن المقفع راعى في ترجمته ثقافة القارئ في عصره وهي ثقافة عربية إسلامية، فلم يقدم له ما يضاد معتقداته، بتطويعه المفردات والتعبيرات بما يلائم ثقافة القارئ، وينفي عن المترجم ابن المقفع تهمة الزندقة أو الترويج لها.

- لم يكن الخطاب في المقدمات مقتصرا على التنظير فحسب، بل اشتمل على قصص وحكايات ومواقف وأحداث تبرهن على الأفكار المقدمة، فكأنها

(١٣٢) انظر: عمر أبو النصر، مقدمته لكتاب "آثار ابن المقفع"، ص٩.

تسير على نهج المتن فنيا، بذكر الحكمة أو الفكرة المرادة ثم التدليل عليها من خلال قصة أو حدث بعضه خيالي وبعضه حقيقي.

- أنها الترجمة التي حافظت على متن الكتاب، وساهمت في انتشاره عالميا، وجعله من التراث الإنساني الخالد، والذي ساهمت الترجمة العربية في ذيوعه.



المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايينن بيروت، ط٨، ١٩٨٩م.
- جون كولر، الفكر الشرقي القديم، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥ .
- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣.
- د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
- د. سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- صبحي نبهاني، البعد الإنساني في رواية النكبة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.
- عبد الله بن المقفع، كتاب كليلة ودمنة، من منشورات "المطبعة الفخرية" بمصر، د.ط، د. ت.
- د. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.
- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.

- د. عبد اللطيف حمزة، ابن المقفع، دار الفكر العربي بالقاهرة، ط٣، ١٩٦٥م.
- عمر أبو النصر، في مقدمته لكتاب: آثار ابن المقفع، منشورات دار الحياة، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.
- ا. م. فورستر، حبكة الرواية، بحث ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، مجموعة من النقاد، ترجمة: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٦م.
- محمد حسن نائل المصرفي، مقدمته لكتاب كليلة ودمنة، منشورات دار الهدى الوطنية ببيروت، ط١، ١٩٨٣.
- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٦٩م.
- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧م.
- ياسين النصير، الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.

ثانيا: الدوريات:

- بوجمعة جمي، خطاب المقدمات في شروح مخطوطة لما أبدعه الحريري من مقامات، دورية، "جذور"، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ج١، مج١، فبراير ١٩٩٩م.
- عبده عبود، نحو مفهوم استقبالي لعالمية الأدب العالمي، بحث منشور في دورية علامات، ج ٣٣، مج٩، سبتمبر ١٩٩٩م.
- المصطفى الشاذلي، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم. دورية علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج٢٩، م٢٨سبتمبر ١٩٩٨م.

الفصل الثالث

الذات بين الإفناء والإحياء

قراءة في البنية والأسطورة والجماليات[١٣٣]

رواية عائشة تنزل إلى العالم السفلي نموذجا

(١٣٣) نُشِرتْ هذه الدراسة في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، العدد ١٥١، السنة ٣٩، ذو القعدة ١٤٣٤هـ، أكتوبر ٢٠١٣م

تقدّم روايـة " عائشة تنزل إلى العالم السفلي " [134] للروائية " بثينة العيسى "[135] عالما سرديا مختلفا، يحلّق في آفاق فلسفية ونفسية وروحية واجتماعية. حيث تدور أحداث الرواية حول شخصية " عائشة " التي تصدمنا منذ الأسطر الأولى في الرواية بقولها "أنا عائشة، سأموت خلال سبعة أيام، وحتى ذلك الحين قررت أن أكتب "[136]. حملت هذه العبارات مفاجأة للمتلقي؛ فالبطلة / عائشة تقرر مسبقا، وبكل جدية، أنها ستموت بعد سبعة أيام، وستقضي هذه الأيام في الكتابة، عن كل شيء في حياتها، وقد قررت الموت، لأن صغيرها و وحيدها قد مات، ولا طعم للحياة من بعده، وشاهدت جثمانه الصغير ممددا أمامها في حادث على الطريق ؛ وكلما حلّت ذكراه، اشتعل قلبها، وأحست بلا جدوى الحياة، فقد تركها لدنيا جافة، لا أمل ولا لذة فيها. فهي تقرر موتها، دون ذكر الكيفية، ولا شكل النهاية، فالموت ما هو إلا هروب من دنيا عفنة، وذات صدئة. وهكذا قررت عائشة أن تستعد للموت، وقبل أن تموت عليها أن تسجّل كل خواطرها وأفكارها بشفافية عالية، واتخذت من شكل اليوميات مجالا للتعبير عما في أعماقها. وهكذا يتلقى القارئ هذه الرواية من خلال عين ساردة واحدة وهي عين عائشة، وعبر سرد جمع ما بين اليوميات المدونة، التي حملت الخواطر، وسجلت أحداث الماضي القريب والبعيد وما يدور في الحاضر الآني لعائشة ؛ التي عكفت في بيتها، تجترّ ما حدث لابنها، وتستعيد حادثة مقتله، وتكتشف

(١٣٤) بثينة العيسى (٢٠١٢م)، عائشة تنزل إلى العالم السفلي، رواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى.

(١٣٥) روائية كويتية، صدرت لها ثلاث روايات، وهي: ارتطام لم يسمع له دويّ (٢٠٠٤م)، سعار (٢٠٠٥)، عروس المطر (٢٠٠٦)، تحت أقدام الأمهات (٢٠٠٩)، ونصوص في كتاب بعنوان قيس وليلى والذئب (٢٠١١م).

(١٣٦) الرواية، ص١١.

كيف أن الحياة لا لذة فيها بعد فقدان صغيرها، وأن هذا الفقدان نكأ جروحا كثيرة، وكشف زيف أيامها وخلوها من السعادة ؛ فقد تزوجت زواجا تقليديا من " عدنان "، وعاشت معه حياة زوجية رتيبة، فوقتُ الزوج موزع ما بين عمله الوظيفي في الصباح، والتقائه بأصدقائه في الديوانية في المساء، وخلال سنوات زواجهما تكيفت عائشة مع هذا الوضع، وغرقت في قراءاتها الفلسفية والأدبية، ثم عرفت لذة الأمومة بإنجابها ابنها " عزيز "، ولكن علاقتها به كانت مضطربة، فقد كان الصغير يعاني من هزال دائم، جعلها دائمة التردد على الأطباء، ويتعامل معها بعناد يصل لحد التمرد، وكذلك كانت علاقتها مع أسرتها (والدتها وأخواتها وأخيها)؛ علاقة متوترة، لأسرة - كما تراءت لها - متفرقة، يغيب عنهم الحب والدفء العائلي. وهكذا بدت حياتها الماضية: زواجا تقليديا لا حب فيه، وابنا مريضا معاندًا لها، وأسرة مفككة، واكتملت أزمتها بوفاة نجلها أثناء انكبابه على لعبة سقطت منه في الشارع، ليلقى مصرعه تحت عجلات سيارة مندفعة غير عابئة بجسده الصغير الهزيل المنحني في الشارع، فرأت أن لا معنى ولا طعم لحياتها، ومن ثم فالأفضل لها أن تنهي حياتها بإرادتها، وسيكون وقت الإنهاء في ذكرى يوم وفاة نجلها، وتدوّن في يومياتها تفاصيل مأساة حياتها بشكل تفصيلي، مستعيدة أفكارا حول الحياة بعد الموت، وهؤلاء الذين عادوا للحياة بعدما خاضوا اللحظات الأولى للموت، وأيضا استعادتها لأسطورة إنانا السومرية، وكيف أن إنانا تتشابه كثيرا مع ذاتها، في رغبتهما المشتركة في النزول للعالم السفلي.

وعندما يستشعر من حولها أزمتها، يبدأون في التقرب منها، وتلاحظ هي ذلك، فالزوج " عدنان " يتقرب منها، ويغدق عليها الكثير من حنانه، فتبدأ في النظر إليه بشكل مختلف، وتكتشف أن هناك الكثير من لحظات السعادة التي جمعت بينهما، ولكن نظرتها السوداوية للحياة طمستها، وحينما راجعت معلمة ابنها عزيز أكدت لها أنه كان سابقا لسنه، وأن تمرده سمة لذكائه الذي يتخطى سلوكيات نظرائه في سنه. كما رأت كم أن أمها شديدة الحنان وقد راحت تطبخ لها ما تشتهيه من أطعمة، أما أخواتها فقد تبارين في إظهار حبهن لها، ورحن يذكرنها بأيام طفولتها الجميلة، وكيف كانت مدللة عند والدها، فلا يرفض لها

طلبا، وكانت لها منزلة خاصة في الأسرة، وقام أخوها السلفي بمناقشتها في قرارها بالإفناء، واستطاع إقناعها بأنه لا يفترق عن الانتحار المحرم في الإسلام، لأنه تحدٍ لله سبحانه وتعالى، الذي يمنح الحياة عند الميلاد، وبيده إنهائها في الدنيا عند الوفاة، ساعتها تكشّف لعائشة كم أن الحياة جميلة رغم متاعبها، وعليه صارحت نفسها بهذه الحقيقة، وأبعدت هواجسها السوداء، وأقبلت على الدنيا بروح جديدة.

الموت والإفناء الاختياري:

الموت حاضر في وعي كل نفس إنسانية، وتختلف النظرة إليه حسب كل ذات، فهناك من ينظر إليه بوصفه هروبا من ضيق الدنيا وآلامها ومآسيها فيختار الانتحار وسيلة لإنهاء حياته، وهناك من يراه انتقالا إلى عالم آخر جديد، فيه كثير من الراحة وأبدية الحياة والقرب من الخالق، فيترقب لحظة الموت، ويستعد لها بأعماله الصالحة، وهناك من يراه نهاية فيزيائية متوقعة لأي كائن حي على وجه الأرض، دون النظر إلى ما بعده من حياة أخرى، وهناك من يراه عقوبة بحرمانه من الحياة [١٣٧]، وبعبارة أخرى، فإن النفس تتوقف مع الموت وقفات؛ فبعضها يرى الموت برؤية مادية تعني: نهاية الجسد المادي، دون النظر لمآل الروح، وآخر يراه: ملاذا من ضنك الدنيا، بغض النظر عن عاقبة الفعل ولا التفكر في طبيعة المآل وكيفيته، وثالث: مؤمن بالبعث والنشور، فيرى الموت نقلة للحياة الآخرة، وما فيها من جنة ونار، وهذا ديدن مؤمني الديانات السماوية، وهناك من يغيّب تفكيره عن الموت،لينغمس في الدنيا،معتبرا الموت نهاية وحسب.

ويشكّل الموت حالة من العسر؛ الذي يجلب الحزن والهموم والتشاؤمية، عندما يفكر فيه الإنسان ضمن إطاره الذاتي الخاص فيه، أو ما يسمى " إطار الملكية " الخاص بالمرء، وتكون استثارة الرهبة والخوف على قدر تحرر نفس

(١٣٧) د. أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت (١٩٨٧م)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص٤٣، ٤٤.

الإنسان من شهوة الحياة ورغبة الاستمرار فيها. وتكون مشكلة الموت متعلقة أيضا بمشكلة الآخر، ويرجع ذلك إلى البهجة التي نعيشها في غمار الصداقة والحب، وأيضا الخوف على مصير الراحلين ممن عايشونا [١٣٨]، والنظرة المادية للموت تقف به عند انتهاء الجسد وتحوّله إلى جيفة، أما النظرة الأخرى فترى في الموت نوعا من القداسة، خصوصا إذا تعلّق الإنسان بروحانية عالية، ورأى أنه يضحّي بحياته في سبيل مثل عليا أو من أجل عيش آخرين [١٣٩]، وعندما يؤمن الإنسان بفكرة الخلود، يضطر إلى اللجوء إلى الدين في نهاية المطاف، لأنه - على الأقل - يقدم أجوبة لأسئلة عن قضايا الميتافيزيقا وحياة ما بعد الموت وما يتصل بخلود الروح[١٤٠].

وفي رواية " عائشة تنزل إلى العالم السفلي "، يكون الموت حاضرا في الذات لعوامل عديدة، أولها يتصل بفقدان الآخر وهو ابنها، وثانيها يتصل بيأسها من الحياة ؛ الناتج عن شعورها بانتهاء الرغبة في العيش، لذا بات الموت ملاذا لها، وعندما تقاطعت خواطرها مع الدين وجدنا سوء فهم، واضطرابا في النفس، ناتجينِ عن حيرة، لأن إنهاء الحياة بمحض إرادة الفرد / الانتحار، يعارض حقائق الدين التي ترى أن الحياة نعمة من الله ينبغي الحفاظ عليها بشكر واهبها.

أما الإفناء الاختياري فيعني: رغبة الذات في إنهاء وجودها في الحياة بإرادتها، وهو ما يوازي فلسفة الانتحار، غير أن صاحبه يختار كيفية موته، ويعرف أسباب اختياره، ولديه من الأسباب ما يجعله مقتنعا أشد الاقتناع بهذه النهاية الاختيارية، التي يكون سعيدا بتحديد زمانها ومكانها وآليتها.

وهـذه الرؤية تمثل الإطـار الإيديولوجي للرواية، وهي لا تعني هنا تبني إيديولوجية معروفة ما، ولكن المقصود بها: أن الفرد - أي فرد - بإمكانه النظر

(١٣٨) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ١٩٨٨م، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص٢٧٦، ويعود هذا التصور إلى الفيلسوف "جبرائيل مارسيل".

(١٣٩) السابق، ص٢٧٥.

(١٤٠) السابق، ص٢٧٧، وإن كان "مارسيل" يرى إلى أن الدين يقدّم عزاء سطحيا ووهميا، وأن اللاهوت لا يحقق مطالب الإنسان المعاصر ويتركه منغمسا في اليأس والقلق.

إلى نفسه وإلى إيديولوجيته باعتبارها واحدة من الإيديولوجيات. وهو يتجاوز في ذلك مختلف الإيديولوجيات الكبرى (كالماركسية والوجودية..)، فيتفهمها ويناقشها ويحللها[١٤١]، ويعبّر المبدع عنها فيما يصدر منه من أدب وفن.

فالموت في هذه الرواية، يكاد يجمع كل ما سبق بكل رؤاه المتضادة، فالبطلة (عائشة) راغبة في الموت هروبا من حياة؛ بدت لها شديدة القسوة، ولا طعم لها، رغم أنها مؤمنة في أعماقها بالله وبالحياة الآخرة، ولكنها ترى أنها لا تقدم على فعل الانتحار رغبةً فيه، بقدر ما تهرب من دنيا ظلمتها كثيرا، وأنصفتها قليلا، لذا حددت زمن موتها (بعد سبعة أيام)، وأجّلت التفكير في المكان والآلية، ولكنها كانت سعيدة بقرارها، وفي ثنايا سعادتها نستشف أن رؤاها للموت متأرجحة فمرة تراه نهاية للجسد المادي بكل أمراضه، ومرة أخرى انتقالا لروحها إلى عالم نوراني قرأت عنه كثيرا، ولكنها لم تعرف كنهه، وإنما معلومات متناثرة أخذت من العقيدة الإسلامية والأساطير وكتابات ما بعد الموت، ومرة ثالثة: تتشكك في كون ما تفعله انتحارا بإرادتها، وإنما رفضا لحياة لا ترى فيها سعادة.

ربما تتقابل الرؤية السردية في هذه الرواية مع ما طرحه الفيلم الإيراني Taste of cherry أو طعم الكرز[١٤٢]، فالفيلم يحكي ببساطة وبروح مأساوية فكرة الإفناء الاختياري والرغبة في الانتحار. عبر سرده قصة رجلٍ مكتئب غارق في السواد بشكل لم يعد للعيش طعم معه، فانتهى إلى ضرورة إنهاء حياته. وقد وضع خطة لتنفيذ ذلك بأن يتناول حبوباً مخدرة وينام في حفرة شبيهة بالقبر منتظراً قدوم شخص قد اتفق معه من قبل، ليهيل التراب عليه، وساعتها لن يجد مجالا للفكاك فيستسلم للموت خنقا في مثواه الذي أعده، ورغم سهولة الخطة إلا أن الصعوبة تتمثل في عدم عثوره على الشخص الذي سيتمم عملية الردم.. لذلك هو يبحث دون جدوى. لقد صورت غالبية مشاهد الفيلم في مكان واحد بعيد عن المدينة؛

(١٤١) حميد لحمداني (١٩٩٠)، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٢٢.

(١٤٢) إنتاج ١٩٩٧م، من إخراج عباس كيروستامي، وقد فاز بجوائز دولية عديدة، أبرزها: السعفة الذهبية بمهرجان كان السينمائي. انظر موقع: http://habibdvd.com/?p=258

يغلب عليه الجفاف والفقر. في هذا المكان تقع (الحفرة / القبر). وفيه أيضاً يكثر العمال الفقراء الذين يسهل إغراؤهم بالمال للقيام بعملية الدفن. واختيار مكان جاف كهذا وخالٍ من أي بهرجة شكلية كان من أجل نزع كل ما من شأنه أن يشغل المشاهد عن تأمل حقيقة المأساة التي يعيشها بطل الفيلم. فهنا لا شيء يتحرك سوى فكرة الانتحار المجردة التي يحملها الفيلم ويسعى إلى إبلاغها للناس، كي يقتنعوا بضرورتها بالنسبة له. فهو محتاج للموت ؛ إنقاذا له من حياة نكدة، وهي حاجة ملّحة لا تحتمل الجدل ولا التفسير.. لكن الناس من حوله يجدون صعوبة في تقبلها.. والفيلم بهذه الصيغة العميقة الباردة يقدم نفسه كواحد من الأفلام الفلسفية التي تناقش قضية اختيار الموت بإرادة الفرد ذاته، أو الانتحار، وهو من الأفكار الفلسفية التي خاض فيها الفلاسفة كثيرا، طارحين السؤال: هل يمكن أن يأخذ الفرد قرار موته بنفسه؟ وهو ما تعارضه الأديان عامة والإسلام خاصة، على اعتبار أن الروح والجسد منحة من الله للإنسان، ينبغي للفرد الحفاظ عليهما، وعدم العبث بهما، إلى أن يسترد الله أمانته.

يلتقي الفيلم مع روايتنا، في كون البطلين يائسينِ من الحياة،راغبينِ في الموت، وإن كانت وسيلة الإفناء واضحة في الفيلم، غائمة في الرواية. واتفقا أيضا في أهمية العودة للحياة، بعدما أدركا أن ثمة ما يستحق العيش لأجله، ففي الفيلم اكتشف البطل أن في الحياة لذائذ عندما ذاق ثمرات الكرز من أحد الأشجار القريبة من الحفرة، وبدأ تفكيره يتغير إيجابيا نحو الحياة، فإذا كان هناك من الفاكهة ما يلذذه حسيا، ويشعره بسعادة ولو وقتية، فلاشك أن الناس لديهم ما يبهجهم. فليكن مثلهم، يبحث عما يسعده، ويقاسمهم في لذائذهم.

وهو ما حدث مع عائشة التي فوجئت بأن هناك من يحبها ممن حولها، ويخافون عليها، ولا يستطيعون فراقها، وقد تفانوا طيلة صفحات الرواية، في الزمن السردي المحدد ؛ لإسعادها، وبث حب الحياة فيها، لا لشيء، وإنما لأنها جزء منهم، وهم حريصون عليها، حبا لشخصها.

فيمكن الحديث هنا عن " الإيديولوجيا في الرواية ": التي تظهر عندما تنتهي

الصراعات الإيديولوجية في الرواية، تبدأ الإيديولوجية الخاصة بالرواية في الظهور، والتي تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كلٌ منهم على حدة [١٤٣]. فقد رأينا صراعات إيديولوجية تعصف بذهن البطلة، وتتمثل في آراء من حولها من جهة " الزوج والأخ والأخوات من جهة، وقراءاتها الكثيرة في الشعر والأساطير من جهة أخرى، وظللنا في خضم العراك الفكري العام واحتدام الصراع النفسي في أعماق البطلة، حتى كانت إيديولوجية البطلة (الكاتبة) التي بدت في تفهمها للعالم من حولها بمنظور جديد، وإعادة تقييمها لحياتها السابقة، وقرارها المصيري المتخَذ.

بنية الرواية:

جاءت بنية الرواية حافلة بتقنيات عديدة ؛ حيث نجد ما يسمى السرد التنبؤي Predictive Narration ، والذي يكون فيه السرد متقدما على المروي أو الحدث الفعلي زمنيا، ويسمى أيضا سرد متقدم Anterior Narration [١٤٤]. وهذا صادفنا من الأسطر الأولى في الرواية، حيث ألحّت البطلة على أن الموت والكتابة خياران لها، تقول: " لقد قررت أن تكون أيامي الأخيرة على هذه الشاكلة، أقصد شاكلة الكتابة..، إنها تشبهني وأنا في أيامي الأخيرة.. هذه الكتابة لا تداوي بل تميت، الموت جيد، وأنا أريده من كل قلبي " [١٤٥].

فالتنبؤ السردي جليٌ في استباق البطلة للأحداث، بقرار الموت المسبق، وأنها ستكتب كي تتخلص من عبء نفسها، وأيضا تكون شفافة مع ذاتها في البوح.

وبدا الاستشراف السردي أوضح في ثنايا المتن الروائي، فعائشة تتخيل ما سيقوله الناس عنها بعد وفاتها، فهي: " في النهاية مجرد لا أحد..، الأوراق الرسمية

(١٤٣) حميد لحمداني (١٩٩٠)، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص٣٥.

(١٤٤) جيرالد بيرنس، قاموس السرديات (٢٠٠٣م)، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، ص١٥٦.

(١٤٥) الرواية، ص١١.

ستقول القليل الذي بالكاد يذكر..، كانت موظفة عادية لبعض الوقت في القطاع الحكومي..، ثم توفي ولدها، واستقالت "[١٤٦].

تنقل همهمات الناس بعيد وفاتها، التي سرعان ما ستنتهي لتنشغل الألسنة بهمهمات أخرى عن أشخاص آخرين. توقن عائشة أن شخصيتها لن تنال قسطا كبيرا من كلام الناس، فهي شخصية عادية، لم تتميز بشيء في هذا العالم، موظفة مثل الآلاف، مات ولدها كأي طفل يموت، وهي ستلحق به أيضا. إنها رؤية تقييمية لذاتها في عيون الآخرين، بينما انطوى بين جنباتها الكثير من العالم الأسطوري والعالم الحقيقي.

كما اتخذت البنية شكل اليوميات الذي يُعرَّف بأنه " الكتابات التي ندون فيها الأحداث التي تترك أثراً ما فينا أو في محيطنا يوماً بيوم. أي الكتابة في نفس اليوم. واليوميات يدونها الشخص المعني، لذا فهي عبارة عن سيرة ذاتية يومية "[١٤٧]، وهو ما نجده في هذه الرواية ؛ التي تبدأ كما هو مدون من يوم ١٠ من إبريل ٢٠١١ إلى ١٨ من إبريل ٢٠١١م، في سبعة أيام كما قررت، وخلال زمن الخطاب السردي Discourse Time[١٤٨] الذي يستغرقه تقديم المحكي أو السرد ذاته، وفيه يلتقي الماضي بالحاضر وأيضا المستقبل، حيث تعود الذاكرة بعائشة إلى علاقتها بالزوج والابن وأهلها وصديقاتها، مختلطة بمشاعرها الكئيبة، وأيضا بالأحداث المتفاعلة خلال الأيام السبعة، حيث تجد مواقف عديدة من الزوج والأخ والأخت والأم، تدفعها إلى أن تعيد تقييم رؤاها للحياة والأحياء. ونرصد خلال يومياتها أنها تؤرخ لما تكتب زمنيا ومكانيا، فتشير إلى الوقت وإلى مكان الكتابة، في الليل والنهار، الصباح والمساء، في سعي حثيث لتسجيل كل ما يعنّ لها من أحداث وخواطر، وكأنها تريد أن تقدم شهادتها للحياة قبل أن تختتمها بالوفاة. فقد قررت أن يكون موتها في ذكرى وفاة ابنها، لتكون الذكرى تأكيدا على لحاقها بالابن في راحته الأبدية.

---

(١٤٦) الرواية، ص١٠٥.

(١٤٧) بولات جان (٢٠٠٩)، فن كتابة اليوميات، مجلة الحوار المتمدن-العدد: ٢٧٦٨ - ٢٠٠٩ / ٩ / ١٣، على الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=184494

(١٤٨) جيرالد بيرنس، ٢٠٠٣م، ص٤٨.

لاشك أن شكل اليوميات المختار من قبل الراوي الضمني [١٤٩] ناسب كثيرا مضمون النص ذلك أن " المجال فسيح أمامنا، في كتابة اليوميات، لنستعيد في خواطرنا.. ذكر الحوادث، قبل انتقالها من حيز العمل إلى حيز الرواية..، مما يمكننا من تتبع مجريات الحادثة في ذاكرة الراوي، وجميع التحولات التي طرأت عليها، والتأويلات المتتابعة فيها، والتطور في تعيين موقعها " [١٥٠].

وهذا ما نلاحظه في الرواية، حيث لجأت الساردة إلى ترك العنان لخواطرها عبر تسجيل مذكرات يومية متقطعة ؛كُتِبتْ في أوقات مختلفة، بين السحر والظهيرة، والصباح والمساء، ولكن يلاحظ أن الساردة راعت بنية مرتبة للأحداث، تجيب عن الأسئلة المتوقعة من المتلقي، فراحت تعلل في أول يومياتها أسباب قرارها الإفنائي، ومن ثم أشارت بشكل مجمل لأسرتها وزوجها، كي تكتمل الصورة الكلية.

تقول البطلة في يومها الأول (١٠ إبريل) الساعة (٢,١٣) صباحا منبئة عن سبب قرارها: " لقد مات ولدي فعلا.. ولا توجد طريقة صحيحة أو كلمة صحيحة، تفسّر ميتة طفل " [١٥١].

وتصف مشهد دهسه : " يدان صغيرتان، وعالم مجنون، هكذا دهسته السيارة وهو منحن على لعبه يحاول جمعها، إنه لن يتخلى عن لعبه أبدا، فهو ليس مثل أمه، في اللحظة الأخيرة من حياته، كان ينظر صوبي، مرتعبا وكأنه أدرك شيئا هاما "[١٥٢]. نلاحظ أنها تسترجع ما حدث بروح الأم، والكاتبة، والمرأة المتفجعة،

---

(١٤٩) يذكر جيرالد برنس (٢٠٠٣) أن مصطلح المؤلف الضمني Implied author يمثل الذات الثانية للمؤلف كما نعيد بناءها من النص، (أو هو) الصورة الضمنية للمؤلف في النص التي تكمن خلف المشاهد والمسؤولة عن تصميم النص، وعن القيم والمعايير الثقافية التي يحملها. ص٩١. وهذا المصطلح يتفق في دلالته مع مصطلح قناع المؤلف Persona" على نحو ما يؤكد برنس، ص١٤٦.

(١٥٠) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة،(١٩٨٣م)، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ، بيروت – باريس، الطبعة الثالثة، ص٦٧.

(١٥١) الرواية، ص١٥.

(١٥٢) الرواية، ص١٧.

تصف وليدها، وتنثر مشاعرها، وتدين العالم المجنون من حولها، واستخدامها لفظة "مجنون" في نعت العالم، دال على علاقتها الحادة مع محيطها الخارجي، وهذا ما نتلمسه طيلة صفحات الرواية، فهي ترى الناس – خارج محيطها الأسري – كائنات معادية لها، تتجاهل وجودها، تترقب أخطاءها، ولا تقيم وزنا لها، والناس غير حافلة لمقتل ولدها تحت عجلات سيارة هوجاء.

وتظل طيلة صفحات الرواية تسترجع ذكرى وفاة ولدها، بأشكال مختلفة، وفي كل مرة تضيف جديدا، سواء كان شعورا خاصا بها، أو أوصافا لولدها، أو علاقتها به، أو جوانب من حياته في المنزل أو الروضة أو بعض جوانب مرضه، تقول مُعلمة عن تاريخ وفاته وعمره، وهو ما لم تذكره في مطلع يومياتها: "في الثامن عشر من إبريل للعام ٢٠٠٧، توفي عبد العزيز ولدي الوحيد عن عمر يناهز الخامسة والنصف، بفعل حادث سيارة وهو يقف وسط الشارع يحاول التقاط لعبه"[١٥٣]. ونلحظ تكرار معلومات مسبقة كان يمكن عدم ذكرها، خاصة أنها ذُكرت في الصفحة السابقة، وهذا لون من الإلحاح في السرد والذي نجده سمة خاصة في متن الرواية، حيث تعيد وتسهب في وصف أحداث وأفكار بعينها، تناسب فورة مشاعرها، واضطرابها.

فهي تفصح عن مشاعرها الملتهبة نحو ولدها بأسلوب شاعري:

" آه يا عزيز، يا ولدي، أيها المنبثق من باطني، مثل صرخة الميلاد وحشرجة الرحيل، يا مجلجلا أطرافي، يا مزلزلا أركاني، أيها المغروس في كبدي مثل صارية، أيها الحزن المعشوشب في خلاياي، في مسامي "[١٥٤].

فقلبها يفيض لوعة، تفسر للمتلقي أسباب قرارها بالإفناء، فقد كانت شديدة التعلق بصغيرها، ولم تدرك حجم حبها لوحيدها إلا عندما وجدته مسجى أمام سيارة عمياء، لا تعرف أنها أصابت مقتلا لأم، وجعلتها مكلومة طيلة حياتها.

---

(١٥٣) الرواية، ص١٨.

(١٥٤) الرواية، ص٣٨.

إنه كسر متعمد للزمن التتابعي لمشهد الحادثة، وبعلاقتها الخاصة بابنها الذي كان يمكن أن يكون في جزء خاص به في الرواية لو اتبعت السرد التقليدي التصاعدي، ولكن شكل اليوميات أتاح لها هذه الميزة المتقطعة، والمتلائمة مع طبيعة اليوميات، التي تتيح مساحات واسعة للنفس لتأمّلِ مواقف حياتها وتعيد قراءتها بشكل مختلف، في ضوء ذاتها المضطربة.

وهو ما استفادت منه من شكل اليوميات الذي يتيح أن تكون الأحداث أكثر بُعداً عن التخييل. وأجمل ما في هذا الشكل: تلقائيته لأنه ينتج عن فعل ووازع عفويين، ويتشكل في جمل واضحة، مباشرة، مفككة أحياناً لاسيما حين لا يتوقع الكاتب نشر ما يكتب، ولا يتهيب من قارئ يترصده، أو ناقد يحصي عليه هفواته. مثل هذه الكتابة تكون غالباً حارة طازجة، فيها الكثير من الحميمية والصدق لأنها تسجل – كما نتوقع – وقائع حاصلة وانطباعات حقيقية. وحين تقع في يد قارئ ما (ولو بعد مدة طويلة) فإن هذا القارئ يشعر بقربه مما يتحدث عنه الكاتب؛ أو يعايش ما يقوله الكاتب. فكتابة اليوميات تأخذ منحى المناجاة الذاتية تارة، أو تفترض قارئاً متفهماً متعاطفاً تارة أخرى [١٥٥].

كما نرصد في هذه التجربة، الغرق الذاتي في وصف أحداث الحياة عبر مشاعرها وعينيها، في لحظات متباينة زمنيا ومكانيا، أو ما يسمى " سرد منولوجي Monologic narrative" وهو " سردٌ يتميز بصوت موحّد يتفوق على غيره من الأصوات أو بوعي موحّد يتفوّق على غيره من أشكال الوعي في هذا السرد " [١٥٦]. وهو شكل يُعَدُّ جديدا على تجربتها السردية، وهي بارعة خلال مسيرتها السردية في استخدام تقنيات مختلفة من الحكي، تعينها على الغوص في أعماق الذات والشخصيات وتحليل الأحداث، وتقديم رؤاها وأفكارها بشكل متناسب مع غاياتها في الكتابة [١٥٧]، وقد أتاح لها هذا الشكل الكثير من المصارحة النفسية

(١٥٥) سعد محمد رحيم (٢٠١٠)، عن أدب اليوميات، مجلة الحوار المتمدن–العدد: ٣٠٩٠ – ٢٠١٠ / ٨ / ١٠على الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=225338

(١٥٦) جيرالد برنس (٢٠٠٣)، قاموس السرديات، ص١١٤.

(١٥٧) يمكن رصد كثيرا من التطورات الإيجابية في مسيرة الكاتبة السردية، عبر تتبع مراحل الكتابة

والفكرية، وإعادة قراءة ما دونته كي تقيّم حياتها وتصرفاتها وقراراتها مع الآخرين.

لقد اتبعت الساردة – في مساحات كثيرة من النص – طريقة الحوار الداخلي Monologue ، الذي هو "خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة"[(١٥٨)] وقد ساهم في إيضاح رسالة الرواية، وفي التعبير عن الصراع الفكري في أعماق "عائشة"، وعراكها النفسي بين الحياة والموت، وكان استخدامها لصيغة المتكلم سبيلا لتفعيل هذه الطريقة، ذلك أنه إذا كانت " القصة بصيغة المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط، أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات.. وتبدو القراءة عندها كأنها حلم يفضح ويهتك "[(١٥٩)].

ولنقرأ حوارها الذاتي حول فاجعة ولدها:

"أتمنى لو أنني لم أنجبه ؟! أتمنى لو أنني لم أنجبه ؟! أتمنى لو أنني لم أنجبه ؟!

كيف أمكنك أن تتفوهي بشيء كهذا يا عائشة ؟ ألا تدرين بأن الجدران لها آذان، والسماوات لها آذان، والأراضي لها آذان، والشوارع لها آذان، ألا تدرين بأن العالم له آذان ؟"[(١٦٠)].

الملمح الأساسي هنا: جدلها الذاتي الذي يصل إلى ما هو غير متوقع عقلا، فهي نادمة على إنجابه، تبوح بما في نفسها، تتمنى لو أنها لم تكن أمّا يوما، ولأنها تعلم في أعماقها أنها قد شذّت نفسا وعقلا وقلبا عن سياق الحياة، وأسلمت نفسها لوساوس الشيطان، لذا، أنذرت نفسها بأن هناك في الكون حولها من

من عمل لآخر، فقد انتقلت من البناء التقليدي (زمنيا ومكانيا) في أعمالها الأولى، إلى السرد حسب أصوات شخصياتها روايتها، كل شخصية تسرد وفق تجربتها وذاتها كما في روايتها: "تحت أقدام الأمهات"، حيث نجد أربع شخصيات وهي: موضي، هيلة، نورة، رقية، تصف كلٌ الأحداث وفق رؤاها، وتجربتها. (تحت أقدام الأمهات (٢٠٠٩)، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى).

(١٥٨) جيرالد برنس (٢٠٠٣)، قاموس السرديات، ص١١٥.

(١٥٩) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص٦٨.

(١٦٠) الرواية، ص١١٤.

يرصد خواطرها، ويحاسبها على ترهاتها.

وتقول: " جرحك حيٌ يقتات عليك، يلتهمكِ، يا عائشة، يتنفس روحك ويشرب ماءك، جرحك حي يا عائشة مهما متِ ومهما ادعيتِ، ومهما حييت يا عائشة، أنت الجانية والمجني عليها، أنت السوط والجلاد "[١٦١].

نرى تضادات النفس، فالجرح حي ميت، وهي مظلومة وظالمة، وهذا دال على شدة تأرجح نفسيتها، بين الإدانة والمسامحة، ولنرى الذات وهي في حالة ضياع وتخبط، تجعل اختيارها الفناء الإرادي أمرا مقبولا، فلا عيش لنفس في خضم مشاعر متضادة، ورؤى متضاربة.

الزمن في الرواية:

يمثّل الفن الروائي لونا من الفنون القائمة على التعاقب الزمني وفيها من الدينامية والحركية ما يجعلها تجذب القارئ بأحداثها وتفاعل شخصياتها، حتى لو كان هناك وصف لجمادات أو أمكنة في الرواية، فإنها جزء من حركة الزمن العام بها[١٦٢]، فالرواية بناء زمني، لا يمكن أن تقرأ بإغفال الأزمنة المتعددة في السرد، وهذا يستلزم المزيد من التمعن في الإشارات الزمنية الواردة في المتن الروائي، والتأمل في الأحداث وحركة الشخصيات زمنيا.

لقد ساهمت بنية اليوميات في تعزيز التقطيع الزمني، دون أن تفقد المتلقي التماهي مع العالم الروائي، وجعله في حالة لهاث للتعرف على الأحداث، ورؤية عائشة للشخصيات من حولها، وغوصها في أعماق ذاتها، لتنثرها مفردات ومشاعر. والملاحظ أننا إزاء أزمنة عديدة في هذه الرواية: الزمن الأول هو الزمن السردي المعلن بكتابة يوميات لسبعة أيام منذ العاشر من إبريل إلى الثامن عشر منه. فالإطار الزمني العام محدد بهذه الأيام السبعة، وما بها من أوقات متفرعة صباحية ومسائية، وهو ما يمكن تسميته بالنقطة الزمنية التي تشكل:

(١٦١) الرواية، ص١١٥.

(١٦٢) أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية (١٩٩٧م)، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ص٢٩.

" نقطة إسناد مرجعية ينسب إليها سائر الأزمنة فالحاضر التخيلي يمكن أن يعتبر البداية لمثل هذه النقطة "[(١٦٣)].

ولكن الأحداث تمتد في ثنايا المتن إلى أزمنة عدة، لنرى عائشة في طفولتها، وشبابها، قبل زواجها وبعده، ومن ثم نرى أزمنة الشخصيات حولها من خلال أعماق عائشة، أي نرى أحداث حيوات هذه الشخصيات من خلال ارتدادات الزمن في ذاكرة الساردة.

كما نلاحظ أن الساردة استندت في سردها – كما ذكرنا من قبل – إلى صيغة ضمير المتكلم في ربط يومياتها المدونة مع أحداث الرواية التي جاءت متراوحة ما بين الارتداد الزمني وأحداث الحاضر، واستخدام صيغة المتكلم يتناسب مع شكل اليوميات من جهة، وترك لها العنان في تداعي الأفكار والخواطر والأحداث، وكان هو الرابط الذي جمع خيوط الرواية في ثناياه، وكان سببا في الجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة سردية واحدة، معززا تقنية الحوار الداخلي؛ الذي هو: اتصال لقصة تروى بضمير المتكلم، لنجد تتابعا وتشكيلا سهلا في البناءات الزمنية للرواية [(١٦٤)].

وهو ما يقرره "جينيت" حين يشير إلى أن "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذات، والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل" [(١٦٥)].

والملاحظ – أيضا – إلحاح الساردة على الإشارات الزمنية بشكل واضح، سواء في أعلى المقاطع اليومية المدونة (ذكر اليوم والتاريخ والساعة)، وتعمّد ذكر ذلك في متن السرد. فقد جاءت أسرتها (أمها وأخواتها) وطلبن من عائشة أن تخرج لقضاء يوم معها:

---

(١٦٣) السابق، ص١١٤.

(١٦٤) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص١٠٥.

(١٦٥) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، (١٩٩٧م) ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ص٧٦.

" – نريد منك يوما واحدا، يوما كاملا، تقضيه معنا، بلا كتابة ولا اختباء.. ثم سنحمل حقائبنا ونغادر.

كان عرضا مغريا، يوما واحدا، من بقية ثلاثة، يوم لهم ويومان لي، وينتهي الأمر، ينتهي الأمر حقًا ! ولسان حالي يردد أبيات طرفة بن العبد:

فإن كنتَ لا تستطيع دفع منيتي   فدعني أبادرها بما ملكت يدي

الساعة الآن جاوزت الثامنة والنصف، وهم ينتظرون في غرفة الجلوس.. "(١٦٦)

في المقطع السابق نرصد إشارات زمنية واضحة ومحددة في المتن السردي:

(يوم، ثلاثة أيام، يومان، الساعة جاوزت الثامنة والنصف، والاستشهاد ببيت طرفة بن العبد عن الإفناء بما تملكه يده)

فعائشة تتعامل مع الزمن بشكل دقيق، هو هاجسها طيلة الرواية، لأنها أخبرتنا بشكل متعمد أن أمامها سبعة أيام ثم تموت، وعليها أن تحبس نفسها للكتابة، لتفضي بكل شيء قبل رحيلها، لذا، فهي تعدّ الدقائق عدا، فلا عجب أن ترى في دعوة أهلها للخروج يوما واحدا أمرا عصيا، لأن هذا اليوم هو سُبع الفترة المتبقية لها من عمرها، وكان قد انقضى أربعة أيام، ولها ثلاثة باقية.

أيضا، فإن استشهادها ببيت طرفة، رد مباشر منها على محاولة الأهل – المكشوفة – لإخراجها من عزلتها الاختيارية، وقد أبقت استجابتها معلقة، فهي في حالة مراجعة وعليها أن تحسب وقتها بدقة قبل أن تخسر يوما.

لقد كان وعي الساردة بالزمن واضحا، وهو ما دفعها لتخط رؤاها الزمنية ببوح مباشر، تقول:

"ثمة زمنان، زمن يعاش، وزمن يُكتَب، زمن يُستهلَك، وزمن نجففه في حروف وكلمات، ثمة لحظة النص التي تتفجر فيها التجربة على الورق حروفا.. حياتي الآن

---

(١٦٦) الرواية، ص١٦٠

في الأيام السبعة الأخيرة من حياتي هي رقص بين الزمنين "(١٦٧).

إن وعيها بالزمن، تنطلق فلسفته من علاقتها مع الكتابة، فالزمن قسمان: معيش، ومكتوب، وهي في أيامها الأخيرة متأرجحة بينهما، لأنها تعتصر ذاتها لتدوّن الأحداث - وهي زمنية - التي عصفت بحياتها. والزمن المعيش يشمل ماضيها الخاص بجلّ حياتها، وحاضرها مع من حولها خلال أيامها المحدودة، أما المستقبل فهو مغيب لأنها تراه فيما بعد الحياة. وربما هذا نراه في الطابع التذكري الذي نلمسه في تداعيات حياتها المتلاحقة وقد وردت في أشكال عدة؛ لوحات سردية، ومشاهد حوارية، وتداع حر، مما ساهم كثيرا في كشف أبعاد شخصية عائشة.

فـ "المفارقة الزمنية للتذكرات الإرادية واللاإرادية وطابعها السكوني يتفقان في أنهما يصدران معا عن عمل الذاكرة، التي تختزل المراحل التزمنية في فترات تزمنية والأحداث في لوحات.. وتنظّمها الذاكرة في ترتيب ليس ترتيب الفترات واللوحات، بل ترتيبها هي "(١٦٨).

وهي نقطة مهمة، لأن الذاكرة لا تختزن أحداث الحياة والذكريات وملامح الشخصيات ومواقفها بشكل مرتب وكما وقعت، بل تختزنها في ضوء رؤية الذات نفسها، فهناك ما تجعله في الوعي (مثل الذكريات السارة والمحببة لها) وهناك ما تتجاهله وتسعى لنسيانه فيستقر في اللاوعي (مثل المواقف المؤلمة والإحباطات)، وفي جميع الأحوال لا تستعيدها الذاكرة بتداع منطقي، بل كيفما يعنّ لها في ضوء مواقف الحياة وأحداثها الآنية.

وهذا ما نجده في الرواية، فقد بدا لنا أن الساردة أطلقت العنان لذكرياتها ولكن الواقع أنها استعادت الأحداث التي تتفق مع وجهة نظرها في الموت، فرأينا حياتها منذ صغرها وإلى زواجها: روتينية، مملة، خالية من الحب، والتقدير، لم تجد سعادتها كزوجة مع زوجها، ولم تشعر بأمومتها مع ابنها، ولا بتواصلها مع

(١٦٧) الرواية، ص١٦١.

(١٦٨) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (١٩٩٧م)، ص١٦٦.

أشقائها. ولأن المتن غلب عليه أسلوب السارد العليم، فقد رأينا الجوانب الأخرى تتسرب من خلال مواقف من حولها معها، لنرى أن عائشة غارقة في ذاتيتها وتكاد لا ترى الآخرين بعين موضوعية.

الشخصيات:

أعادت عائشة قراءة الشخوص من حولها، هؤلاء الأقرباء والقريبون، وجاءت القراءة ببعدين متناقضين، الأول: وصف حالها مع الزوج والإخوة والابن والأم، وكيف كانت العلاقات معهم مضطربة، جافة، باردة. والثاني: اكتشافها أن هؤلاء جميعا يمتلكون وجوها أكثر طيبة، وقلوبا رؤوفة، ومشاعر حنونة، وسلوكيات دافئة.

فالزوج "عدنان"، تزوجته زواجا تقليديا، زواج الصالونات، وهي ذات الشخصية الحالمة، الغارقة في مثاليتها وأحلامها المستقاة من الكتب والقصص والأشعار التي كانت مغرمة بها. تم الزواج، وكانت الحياة خاوية، شعرت فيها بفراغ كبير، فالزوج يوزع وقته بين عمله الصباحي وخروجه إلى الديوانية في المساء[١٦٩]، ولكن نفس هذا الزوج كان معها خلال مرضها عقب وفاة ابنهما، وخلال أيامها السبعة، كان معها، يلازمها، وأحست كثيرا بقربه منها، وخوفه عليها، وتمسكه بها[١٧٠].

أما الابن "عزيز" فهو وحيدها الذي رزقت به، بعد مرور فترة على زواجها، ولكنه جاء بغير عافية، فتأخر في المشي والكلام، وكان هزيل الجسم، عرضة للأمراض، جائعا على الدوام، متسما بالعناد، وخلال سنيه الخمسة، خضع لثلاث عمليات جراحية، فلم تشعر بأمومتها معه، وحين سألت طبيبا نفسيا عن حالته، أجابها أنه مصاب بما يسمى فشلا في النمو، وربما كان ناتجا عن علاقته القلقة مع أمه. وكانت النتيجة: "انحسرتُ خارج أمومتي، هربت إلى داخلي، مثلي مثله، كلانا اختبأ داخل جلده، أغلق مسامه، أطفأ روحه"[١٧١]

---

(١٦٩) الرواية، ص٣٤ـ ٣٦.

(١٧٠) الرواية، ص١٩٩، ٢٠٠.

(١٧١) الرواية، ص٥٩.

ثم تفقده في حادث سيارة، لتعيش أجواء حزن عاتية، رفضت بعدها الإنجاب خوفا من قدوم طفل عليل، يعاندها ويكابرها. وجاءت الرؤية العكسية، في حوارها مع معلمته في الروضة، التي فاجأتها أن عزيزا كان " فلتة في الذكاء، أكبر من عمره بكثير، عندما بلغ الخامسة كان يفكر مثل طفل في الثامنة.. يمكن أن يكون الأمر صعبا جدا، أن تحاصري بوعي مبكر لطفلك..ولدك يا عائشة كان مختلفا "[١٧٢]. وهنا انتبهت عائشة على حقيقة مرّة، إنها لم تفهم ابنها، ولم تستطع أن تتعامل معه، فهو سابق سنه، وعقله يفوق أقرانه، وكان هذا كافيا لتعرف أنها كانت مقصرة معه، وأن المشكلة كامنة فيها، وأنه يمكنها أن تنجب أطفالا آخرين، يكونون في ذكائه، ويتميزون عن لدّاتهم.

أما أسرتها، فقد كانت الرابطة بينها وبينهم ضعيفة، والأسرة على حد وصفها: "لديها أم رقيقة القلب، ناعمة اليدين، وسريعة البكاء، وكثيرة الصمت، وأختان واحدة عزباء ولكنها تفضل لفظة (عانس)، والثانية متزوجة وتفضل لفظة (عاقر)، ولديها أخ لا يخلع طاقية رأسه إلا عند الاستحمام، له لحية طويلة، ويفضل لفظة (مطوّع)، يا لها من حكاية صغيرة، مختزلة، غير جديرة بالحكي "[١٧٣] هكذا رأت أسرتها، ولما تمعنت في تصرفاتهم معها، اكتشفت كم كانت مخطئة فالأم حانية ودودة، لا تطيق أن ترى ابنتها على هذه الحالة، والأخ يجادلها بأن ما تفعله بنفسها ما هو إلا محاولة موت ؛ ليس تكفيرا عن كل شيء في حياتها وأمومتها، وإنما هو انتحار محرّم، ولا فرق بين الموت بابتلاع آلاف الحبوب المنومة، وبين رغبتها الكلية في الإفناء[١٧٤]، لقد استطاع أن يحيي الإيمان في قلبها، ويجعلها تعيد حساباتها ثانية، فالانتحار كفر، لأنه عدوان على الحياة التي وهبها الله للإنسان، أي عدوان على الله تعالى.

ومثلما نجح حوار الأخ، نجح حوار أختيها معها، وهما يذكرانها بذكريات طفولتها، حين كانت الفتاة المدللة لوالدهن، وكنّ يتخذنها وسيطا كي يوافق

(١٧٢) الرواية، ص١٨٦.

(١٧٣) ص١٠٦.

(١٧٤) ص١٨١.

الأب على طلباتهن [١٧٥]، فاسترجعت معهن، ذكريات طفولتها الجميلة، ورأت كم كانت الحياة حلوة دافئة حين كانت وسطهن، وأنها بردت حين تباعدت هي عنهن.

وجاءت البشرى حين أخبرتها أختها المتزوجة أنها حبلى، في إشارة مألوفة إلى أمل قادم لا ينقطع إلا بقنوط النفس.

لقد ظهرت مشكلة عائشة، والتي يمكن استقراؤها من ثنايا الأحداث السردية، فقد تعاملت مع العالم من حولها بذات مثالية فلسفية، غرقت في الروحانية في مواقف تتطلب منها أن تكون أكثر عقلانية، نأت عن الناس، في الوقت الذي أرادوا أن تقترب منهم، ظنت أنها غير مرغوب فيها، متغافلة أنها ذات مكانة خاصة في قلوبهم، ومنذ صغرها، وهذا ما أدركته، خلال بوحها الكتابي، واشتباكها مع ذاتها والشخصيات من حولها.

إلا أن ملامح الشخصيات ظلت محصورة بما تقدمه الساردة من معلومات ومواقف عنهم، ونلحظ أنها اقتصرت على الدائرة القريبة منها: الزوج والأسرة والابن ومعلمة ابنها والطبيب، وظلت شخصيات المجتمع الخارجية بعيدة عن السرد، وإن ذُكِرَت، فهي يشار إليها لِمامًا دون إيضاح، مما يدل على طبيعة عائشة الانطوائية، وميلها للعزلة، وأنها شخصية غير اجتماعية وهو ما فاقم من كآبتها، وتبدو المفارقة أن هذه الدائرة الضيقة هي نفسها التي كانت سببا في إعادة حبّها للحياة، بل وإعادة صياغة فلسفتها مع ذاتها.

البعد الأسطوري:

ينطلق المنهج الأسطوريّ في النقد الأدبي من أطروحة مركزية تُسمّى: "الأوليات، أو الأنماط الأولى"، أو "النموذج البدئي "(Archétype)، تستمدّ مرجعيّتها الأساس من مفهوم "الذاكرة الجمعيّة"، أو "اللاوعي الجمعيّ"، الذي يُمثّل الحامل الرئيسي لنظرية "يونغ "(Jung) في التحليل النفسي، والذي يعني أنّ ثمّة أنماطاً أولية ما تزال تمارس تأثيرها في هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم [١٧٦].

(١٧٥) ص١٩٨.

(١٧٦) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،(٢٠٠١ م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ، ص١٨.

فكلٌ منا يحيا بذاكرته الجمعية وسط خضم حياته، ويعتمل في أعماق نفسه ما اختزنه لاوعيه الجمعي، الذي لا شك ينهل من معين التراث الشفاهي، وأيضا ما تختزنه النفس من قراءات ورؤى، جاءتها عبر تكوينها الخاص من القراءة ومن البيئة حولها، وهذا ما يسعى إلى الكشف عنه النزوع الأسطوري في الدراسة النقدية، والذي يقصد به: استلهام الأسطورة أو استيحاءها، على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمَر، أو استدعاء الرموز الأسطوريّة، أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوريّ. والنتاج الروائي الذي سيشكّل هو النتاج الذي تبدو الأسطورة معه، وعبره، مكوّناً أساسياً من مكوّنات متن النصّ الروائي ومبناه، أي النصّ الذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي(١٧٧).

فهدف القراءة الأسطورية " أن ترصد وتصنف كل ما ينتمي إلى عالم الأساطير من أسماء وعبارات وحركات ؛ كان لها وجودها الفاعل في زمنها، ورمزيتها المتوارثة فيما تلا عصر الأساطير من عصور "(١٧٨).

وقد سعت عائشة إلى مزج رؤيتها بالموت من خلال قراءاتها المتصلة في الأساطير وكتابات ما بعد الحياة، وأيضا ذكر العديد من الرموز التي نتفاجأ بها في ثنايا الرواية، ممتزجة مع فيضان المشاعر، ولعل أبرز الرموز بادٍ في ذكرها العدد (٧)، مضافا إلى الأيام المتبقية من حياتها كما ترى، ولا شك أن هذا العدد له بعده الأسطوري والديني(١٧٩) ويأتي ذكره ضمن حالة التماهي الأسطورية التي

---

(١٧٧) السابق، ص٧.

(١٧٨) د.محمد حسن عبد الله (٢٠٠٠ م)، أساطير عابرة الحضارات: الأسطورة والتشكيل، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ص١٨١.

(١٧٩) انظر موقع لغة الأعداد http://www.barelias.net/arqam/index30-4.htm، يشار إلى أن الرقم سبعة له أبعاد عديدة دينية وأسطورية، فالله تعالى خلق العالم في سبعة أيام، وخلق سبع سموات طباقا، وأكرم نبيه ﷺ بالسبع المثاني وهي الفاتحة، وجعل الصدقة في مقابل سبعة أمثالها، والطواف حول الكعبة في سبعة أشواط وغير ذلك. أما أسطوريا، فإن التاريخ يذكر أن المصريين قدسوا هذا الرقم، وجعلوا أسبوعهم سبعة أيام، والأهرام سبعة غرف.. واليهود قدسوه فهيكل سليمان بني في سبع سنين، وله سبعة أبواب.

نجدها في الرواية، والتي ظهرت في استحضار أسطورة إنانا القديمة ورغبة إنانا في النزول إلى العالم السفلي وترك هيكلها المشيّد، وعرشها الأعلى العظيم على الأرض [١٨٠]، فإنانا هي إلهة الحب والجمال وسيدة كوكب الزهرة وإلهة الحرب، وهي تشكل جزءا كبيرا من الأساطير السومرية القديمة [١٨١]، وخلاصة أسطورة إنانا التي أرادت النزول للعالم السفلي / الأرض، من فردوسها السماوي ؛ رغبة منها في السيطرة على هؤلاء القاطنين المتحكمين في العالم السفلي، وحين تهم بالنزول، يطلب منها حارس أبواب العالم الأسفل أن تمتثل لقوانين هذا العالم، وأن تخلع عند كل باب من أبوابه السبعة شيئا تلبسه (ونلاحظ دلالة العدد ٧ والتقاءه مع إلحاح الساردة عليه في ثنايا السرد)، وهكذا حتى وجدت نفسها في الباب السابع عارية، وحين تصل إلى عرش أختها الإلهة أرشكيكال ملكة العالم السفلي، تنظر هذه إليها نظرة الموت، فتموت إنانا وتعلق جثتها على عمود منتصب[١٨٢].

لقد تركت إنانا عرشها في السموات، ونزلت مختارة ومجتازة درجات الموت السبع، في مقابل نتائج غير محققة وأمل ضعيف في العودة إلى الحياة، ولكن الحياة تنتصر، وتقهر آلهة الحياة قوى الموت، حيث تنتفض إنانا من مرقدها وتنبعث في عودة مستحيلة متجددة شابة، وكانت تضحياتها من أجل عشيرها ومحبوبها، وكان حبها له والتصاقها به العنصرين الأساسيين في عملية الاستعادة، من حياة الأموات [١٨٣].

تناقش الساردة الأسطورة، وترى أن الأساطير ليست تفسيرا بدائيا للظواهر الطبيعية فقط، وتؤكد أن الإنسان القديم أكثر ذكاء وشفافية وروحية منا، وأن

(١٨٠) الرواية، ص١٣٥.

(١٨١) خزعل الماجدي، الدين السومري، (١٩٩٨م) دار الشروق للنشر، عمّان - رام الله، ط١، ص١٢٧، ١٢٨.

(١٨٢) المرجع السابق، ص١٤٨.

(١٨٣) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة : سوريا، أرض الرافدين)، (١٩٩٦م)، منشورات علاء الدين، دمشق، ط١١، ص٣٣٢، ٣٣٣.

الطبيعة لا تخيفه [١٨٤]. وهذا ما يحسب للرؤية الروائية هنا، حيث لا تكتفي بعرض الأسطورة ولا اقتباس فقرات وأبيات منها، بل تتجاوزها إلى نقاشها وبحث الجدل حولها، لتؤكد حقيقتين: أن الإنسان المعاصر غارق في ماديته لدرجة أن روحانيته باتت محدودة بحدود عالمه المادي الضيق، وأن الأسطورة تحيا مع ذواتنا، وتخترق حجب اللاوعي، لتزاحم الوعي، وتجعله يستحضرها ويتأملها، ويعيد قراءتها.

وتصل درجة التماهي عندما تستحضر الساردة هيئة إنانا في عالمها السفلي، حيث تتخلى عن كل ما يعوقها في نزولها إلى العالم السفلي، فقد " خلعتْ إنانا صولجانها وتاجها وثيابها وحليّها في كل بوابة من بوابات العالم السفلي، لتكتشف ذاتها عارية وخفيفة بلا زوائد ولا نتوءات، كنت أقوض كل جسر يربطني بهذا العالم، وأقطع كل صلة ممكنة، المكان والزمان والذاكرة... لأول مرة في حياتي استطعت أن أكونني.. روح محضة، إحساسي بحقيقتي الروحية قوي جدا ولست بحاجة لأن أموت " [١٨٥]. كان التماهي في إدراكها أن إنانا وصلت إلى قمة روحانيتها في عالمها السفلي حيث نزلت، ولكن عائشة، اكتشفت روحها وهي في دنياها، حيث تعيش، فقد وعت ذاتها، وأدركت أن دنياها فيها ما يستحق العيش، وأن في روحها قدرات وملكات تجعلها تسبح في النعيم الروحي دون الهروب إلى الموت.

كان الموت هو المفتاح الروحي لتعامل عائشة مع العالم الأسطوري، وقد رأت أن الموت - طبقا للكتابات الدينية والفلسفية والنفسية التي اطلعتْ عليها - هو الصديق الأول لكل مشروع معرفي، وكل إنتاج أدبي وجمالي بشري عائد إلى تجليات الموت في النفس البشرية، وكل اختراع علمي سببه الخوف من الموت أو تأخير قدومه [١٨٦].

ومن ثم اقتربت من " تجربة الموت الوشيك Near death experience

(١٨٤) الرواية، ص١٣٦.

(١٨٥) الرواية، ص٢٢٤.

(١٨٦) الرواية، ص٦٤، ٦٥. وقد أفرطت الساردة في تعميق رؤية العلم والفلسفة وعلم النفس للموت، بشكل تقريري، وكان يمكن دمجه ضمن بنية النص وحوار الشخصيات.

" وتسمى اختصارا " NDE " ، لهؤلاء الذين دخلوا اللحظات الأولى للموت، ثم عادوا للحياة، بعد فترة، واصفين ما رأوا في البدايات الأولى لانتقال الروح، حيث ترصد الأحداث النفسية والروحية والبدنية التي تحدث في انتقال النفس من عالم الدنيا إلى الآخرة، كما ترصد مشاعر الخطر، وشدة التحولات النفسية، وأيضا الانتقالات المحدودة في الزمان والمكان، وتشكلات حياة الإنسان ومعتقداته، وتتناول هذه التجربة غالبا: "الانتقالات النفسية، والحوارات الروحانية،والتجارب الشخصية" في هذا الجانب(١٨٧)، فكثير من الذين تحدثوا في هذا الجانب، وصفوا مرور أرواحهم بظلام، ونفق طويل، ومشاعر شديدة، وأنوار روحية، ورؤيتهم أشخاصا موتى يحبونهم، ومن ثم تتبدل حياتهم عند عودتهم من هذه التجربة، مع الأخذ في الحسبان أنه لا توجد تجارب متطابقة بين فردين، وأن المشاعر التي يشعر بها الشخص في هذه الحالة تشمل: السعادة، والراحة، والحب، وأنوار الحب غير المحدودة (١٨٨).

وكل الحالات التي تم رصدها في هذا المضمار، ترى أن الروح تدخل نفقا مظلما، وتبدو فيه زرقة البحر، ثم ترى ذاتها / روحها مع أرواح أخرى لأناس يعرفونهم جيدا، ثم الدخول في طاقة النور، حيث الشعور بالراحة والتحرر من ربقة الجسد، وعدم الرغبة في العودة للحياة (١٨٩).

وقد اتخذت الساردة هؤلاء ذريعة في رغبتها في الإفناء الذاتي،مؤكدة أن ٩٥٪

(١٨٧) انظر للمزيد بحثا (PDF) Near Death Experiences: Key Facts , by: International Association for Near Death Studies على موقع http://iands.org/images/stories/pdf_downloads/Key%20Facts%20Handout-brochure-large.pdf P 1))

(188) Ibid. pp 2-3

والحالات التي تم رصدها والتعامل معها تتواجد في الولايات المتحدة واستراليا وألمانيا،وتشمل تجربة الموت الإكلنيكي في المستشفيات وهناك ٤ - ١٥٪ من الأشخاص ذكروا أفكار ومعتقدات شعبية دارجة رأوها في تجاربهم.

(١٨٩) انظر المزيد في: ناصر الدسوقي (إعداد) الحياة ما بعد الموت ، (١٩٩٣م)منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان، ص١٤٠ - ص١٤٤، وذكر العديد من التجارب والشهادات الموثقة لمن دخلوا في المراحل الأولى.

منهم كانوا سعداء بالتجربة خاصة انسلاخ الروح عن الجسد، واكتشافهم أن اللحم تشويش لنقاء الروح، وبعضهم أكّد أن أسرار الكون تكشّفت أمامه، وأنه في بهجة منقطعة النظير(١٩٠).

لذا، استرجعت مواقف لها مع الموت، وكانت - وللمفارقة - في الذكرى الأولى لوفاة ابنها، حين أرادت تصفح ألبوم صوره، فوضعت قابس الضوء في الحائط بالخطأ، فاخترقت الكهرباء جسدها، وخلال ثوان، شعرت أن روحها تتسحب منها (١٩١)، وكانت واعية لكل دبيب في جسدها، وكم كانت مبتهجة بهذا التجربة، التي جاءتها على غير موعد، لذا آثرت أن تترك نفسها مستسلمة لما تمرّ به من تبدلات جسدية وروحية، دون أن تتوقف عند آلام المس الكهربي الذي ينخز مسامها ودماءها. لكن الآخرين من حولها (الزوج والإخوة والأم) أسرعوا بنجدتها، لتدرك أن هناك من يريد بقاءها معهم، وأنهم حريصون عليها.

وهذا ما تشير إليه " جوليا كريستيفا " عندما تعرضت إلى خطاب روائي مجاله الذات مصحوب بخطاب مجاله ملفوظ مغاير، حيث يستطيع الخطاب الروائي أن يستوعب الخطاب الملفوظ الآخر ضمن بنيته، ويحيله من خطاب إخباري تواصلي إلى مستوى نصي مساهم في إنتاجية الدلالة للرواية، ويكون المجال مفتوحا أمام القارئ ليوازن بين خطابين: خطاب الساردة الذاتي، وخطاب التناص، ساعيا إلى اكتشاف أوجه التلاقي بينهما(١٩٢).

فقد جاءت رؤية المؤلف الضمني متناسقة في تناصها مع أسطورة إنانا، حيث كان الموت سبيلا للراحة، وتحديدا التخلص من أعباء الجسد وترهات الدنيا، أملا في السمو الروحاني، وهو ما حققته ذاتيا أثناء جدالها النفسي، وغوصها في أعماق الأسطورة، وتوحّدها الفكري مع إنانا.

---

(١٩٠) انظر: الرواية، ص٨٣، ٨٤.

(١٩١) الرواية، ص٤٦، ٤٧، ٤٨.

(١٩٢) انظر: جوليا كريستيفا (١٩٩٧م)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ص٣٠.

تتبقى مفارقة أخرى، تتصل باعتراف الساردة في مطلع الرواية، تحت عنوان "تنويه": "هذه الرواية مستوحاة من قصة حقيقية، وقد كُتِبت بتواطؤ صريح من شراسة الواقع ومجاز المخيلة"[(١٩٣)]، فهذا الاعتراف يجعلنا نستشعر أن النص كان معلقا بين المخيلة والأسطورة، مخيلة الساردة واتخاذها القصة الواقعية التي يبدو أنها عاشتها عن قرب، مطية للولوج في عالم الأسطورة، ولكنها استطاعت أن تتماهى مع الشخصية الحقيقية مثلما توحّدت مع الأسطورة.

ومعلوم أن الإنسان في لجوئه إلى الأسطورة، إنما يلجأ إلى بنية أدبية يسعى من خلال " تمثيلاتها وصورها الحركية إلى إعادة إنتاج العالم على مستوى الرمز، وذلك في وحدات أدبية رمزية، تعمل على اختزاله ثم تقديمه مجددا إلى الوعي... كما أن الأسطورة تضع الإنسان في مواجهة العالم، وبجميع ملكاته العقلية والحدسية، الشعورية واللاشعورية، وتستخدم كل المجازات الممكنة من أجل تقديم رؤية متكاملة لهذا العالم "[(١٩٤)].

ومن هنا، فإن إعادة توظيف الأسطورة في الأعمال الأدبية المعاصرة، لا يشكل حلية نصية، بقدر ما يقدّم قراءة الأديب لما يحمله في نفسه من ثقافة جماعية، اختزنها في أعماقه منذ صغره، أو اطلع عليها في بيئته الثقافية، وامتزجت مع قناعاته الغيبية. وهذا ما نرصده في تناصّ الساردة مع مقاطع وأبيات من أسطورة إنانا في ثنايا السرد، حيث تعمّدت ذكر الأبيات في مطالع أو ثنايا الفصول وكأننا نعايش الأسطورة جنبا إلى جنب مع الأحداث السردية، ولنقرأ ما ذكرته من أبيات عن إنانا:

من الأعلى العظيم تاقت إلى الأسفل العظيم

من الأعلى العظيم تاقت الربة إلى الأسفل العظيم

(١٩٣) الرواية، ص٧.

(١٩٤) فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، (١٩٩٧م)، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ص٢٠. ومن هنا، فإن الأسطورة في المجتمعات القديمة والتقليدية تلعب نفس الدور الذي تلعبه الميتافيزيقا في الثقافات المتطورة التي أعلت شأن الفلسفة. ولا يزال بعد الأسطورة وسلطانها تعطي الفرد المعاصر إحساسا بالوحدة، بين المنظور الغيبي والمنظور، والحي والجامد. ص٢١.

من الأعلى العظيم تاقت "إنانا" إلى الأسفل العظيم

إنانا هجرت السماء والأرض

إلى العالم الأسفل قد هبطت[195]

فقد هبطت إنانا إلى الأرض لتصلح من العالم الأرضي، هبطت شوقا ورغبة في إنقاذ ما هو أسفل، تركت الأعلى بمحض اختيارها. فاشتبكت الساردة مع أجواء الأسطورة، وأبياتها، إلى درجة التوحّد معها، فتصوغ أسطرا تفيض شاعرية على شاكلة أبيات الأسطورة، تقول:

من الأعلى العظيم تاقت روحي الأسفل العظيم

روحي هجرت السماء وتركت الأرض

إلى العالم الأسفل قد هبطت

تركت الزوج والأم والأخ

شدّت إلى وسطها

جرحا له وجه طفل...

إنانا صديقتي السومرية القديمة

أشبك يدي بيديها[196]

فقد أبانت عائشة أسباب التقائها مع إنانا ؛ كلتاهما مشتاق للنزول إلى العالم السفلي، وكلتاهما مكلوم بما حدث لهما، وقد ضحّت عائشة بالزوج والأم والأخ لأنها فقدت ابنها، وصارت حياتها لا معنى لها.

أسلوب السرد:

عندما نتناول الأسلوب في السرد الروائي، فإننا لا ننظر إليه بوصفه شيئا واحدا، أو وإنما هو - كما يرى ميخائيل باختين - مزيج لوحدات أسلوبية مختلفة

(١٩٥) الرواية، ص١٤٥.

(١٩٦) الرواية، ص٢١٤.

في الرواية نفسها، فقد تكون الوحدات متعددة اللسان داخل الأسلوب، أي أن أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللغات، وكل واحد من عناصر الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها بشكل مباشر خطاب عديدة مثل: خطاب الشخصية المفرَّد أسلوبيا، المحكي المألوف للسارد، رسائل.. إلخ، هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني والأسلوبي (القاموسي والدلالي والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك في نفس الوقت وحدته الأسلوبية الأقرب إليه، في أسلوب الكل وهو الأسلوب الكلي العام في الرواية، ومن ثم يحدد نبرته، ويصبح جزءا من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل، فخطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة[(١٩٧)]. وبالتالي، فإن تحليل الأسلوب في السرد يتناول مكونات هذا الأسلوب التي تشمل: الوصف السردي، الحوارات، أسلوب اليوميات، أسلوب المنولوج الداخلي، التناصات المختلفة.

وقد امتاز الأسلوب السردي في رواية " عائشة.. " بشاعرية وتدفق وجماليات عالية، وهذا دال على ثراء قاموس الساردة، وجزالة مفرداتها وتراكيبها، وهو ما يتوافق مع أجواء الرواية الروحانية والفلسفية. وهو ما نقرؤه في بعض الفقرات: " شعرتُ بقوة غريبة تمتصني إلى الأرض، وعادت مفردات المكان تصير أقل هلامية وأكثر حدة، كانت مفردات المكان تغرس أظفارها وأنيابها في وعيي وتدميه، وأنا أرجع إلى عالم الأشياء المسماة وأهجر سديم الهيولي " [(١٩٨)].

فالساردة تصف مشاعرها وهي تستشعر اقترابها من الموت، تحاول أن تجمّع في أسلوبها ما عنّ لها في الوعي والشعور، عندما تحرّكت الروح في جسدها أو

(١٩٧) ميخائيل باختين (١٩٨٧م): الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ص٣٨، ٣٩.

(١٩٨) الرواية، ص١٠٨.

هكذا تراءى لها، فمفردات المكان المادية تتلاشى أمامها، وهي التي كانت مثل الحيوانات الشرسة ؛ تغرس أظافرها في وعيها، ومن ثم تحررت أو هكذا تراءى لها، لترتفع الروح عاليا وتهجر عالم الأرض الحسيّ.

وفي موضع آخر، عندما وجدت نفسها وحيدة وسط بيتها الفارغ، وقد زارها أهلها بعض الوقت أمسكت القلم وسجّلت: " إن جسدي متخشب، وروحي سحيقة مثل بئر، وقلبي مذعور، إنني تجسيد حيٌ لكابوسي الخاص، ولا أستطيع أن أوقف هذا الزحف الوئيد للكلمات، فالكتابة باتت تتملكني، وأنا رهن اعتقالها، سأكتب، سأدخل مضمار البكاءات الطويلة وأكتب "(١٩٩)

إنها تصف جسدها وأعماقها في وحدتها، فمن شدة لزومها المنزل صار جسدها متجمدا، وباتت أسيرة كابوسها الذي لم ينتج عن حلم، بقدر ما صنعته الظروف من حولها كما تصورتها هي، فصارت الذات والجسد والفكر تحت سلطان هذا الكابوس، وبات البكاء الطويل ملاذا، والكتابة اضطرار.

ومن الملامح الأسلوبية التي نراها في الرواية أيضا: قلّة الحوار، وزيادة الإسهاب في السرد، ونرصد تكرارا لعدد من الأفكار والإلحاح عليها، ونجد أيضا صفحات مطولة، تقترب من الشكل المقالي المباشر، نائية عن الأحداث وحركة الشخصيات(٢٠٠)، وهذا واضح في مواطن كثيرة، يتلّمسها المتلقي بشكل مباشر. كما تشابهت لغة الحوار مع لغة السرد، لنصادف صوت الساردة وأسلوبها ورؤاها وليس لسان الشخصية نفسها، وطال الإسهاب المعلومات بشكل يقترب من المقال في مواضع عدة، فعند عند حديثها عن الموت ورأي الفلاسفة فيه، تمتد في الكتابة عنه مفصلة، مبرهنة على نظريتها أن " كل إنتاج أدبي وجمالي كُتِبَ بتحريض من الموت، كل الشعراء يكتبون موتهم الخاص بهم، إما خوفا من الرحيل أو استعجالا له، المعرّي يقول بأن كرة الأرض هي محض مقبرة "(٢٠١) ومن ثم تورد

(١٩٩) الرواية، ص١٦٥.

(٢٠٠) انظر على سبيل المثال الصفحات: ٦٤ -٦٦ ، ص٨٣-٨٥.

(٢٠١) الرواية ص ٦٤.

معلومات كثيرة عن الموت كما رآه أفلاطون وديستوفسكي، ونيتشة، وهي توثق هذه المعلومات بإحالات هامشية إلى عدد من المراجع.

أيضا، فإن الحوار - في الأغلب - جاء فصيحا، وإن تحلّى بمفردات عامية، ولا يشعرنا السرد بهذه الثنائية اللغوية، نظرا لقلة الحوار من ناحية، ولغلبة الإسهاب على السرد، مما جعل الحوار أشبه بالجزر المتناثرة في الخضم السردي. وقد ظهرت مواطن الحوار الفصيح في محاورات عائشة ونقاشاتها الفلسفية والفكرية مع من حولها، فيما جاءت المفردات والتعبيرات العامية تلقائية معبرة عن مواقف فيها الكثير من الود والحميمية بين البطلة وأهلها فهي تناجي أمها: " واللي يسلمك، تعالي معنا يا يمه " [٢٠٢]، وتنادي أمها دوما " هلا يمه " وتنقل همسات الأم لها وهي تدعوها للاستمتاع بطعامها " لا يطوفك المحشي " [٢٠٣]، وتحرص الساردة على تنصيص المفردات العامية، تأكيدا لمرادها وقصدها المسبق في تفصيح الحوار. وبعبارة أخرى، فإن العامية جاءت موظفة في مواضع بعينها، تنقل بعضا من الواقع اللغوي للمجتمع الكويتي، دون إمعان في العامية، أو مبالغة في التفاصح.

العنوان والخاتمة:

في ضوء الرؤية المطروحة في الرواية، وما بها من عالم أسطوري، تتضح دلالة عنوان الرواية من المنظور السيميوطيقي، الذي يرى أن دلالة العنوان تتأسس على قاعدة الإعلام وهو وسيط بين الجمالي الخالص والاجتماعي الخالص، وإعلام العنوان ناتج دلالة بنيته التركيبية وما تفتحه هذه الدلالة من تناصات إما مع خطاب خارجي، وإمّا مع وحدات دلالية من العمل [٢٠٤]، وعنوان الرواية جاء مركبا، نابعا من الجو الأسطوري في الرواية، وشخصية البطلة الساردة ذاتها،

(٢٠٢) الرواية، ص١٩٩.

(٢٠٣) الرواية، ص١٤٧، ١٤٨، ١٤٩. وربما يقابل المحشي الكرز في الفيلم.

(٢٠٤) د.محمد فكري الجزار (١٩٩٨م)، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ص١١٤، ١١٥

فعائشة هي إنانا، التي تختار بمحض إرادتها أن تنزل للعالم السفلي / القبر، هربا من مادية العرش في دنياها، وتتخذ دلالة العالم السفلي معطى جديدا، حين تصبح الدنيا بكل مافيها من أفراح وأتراح، ويقابله العالم العلوي / السماء، متوازية مع الرؤية الإسلامية التي ترى أن الروح تصعد وتسمو للسماء، هربا من جحيم الأرض / العالم البشري، مؤكدة على المفهوم الدنيوي الذي هو نابع من الدنو والسفلية، وجاء اسم البطلة " عائشة " دالا على الغاية المبتغاة من الرواية، فعائشة اسم فاعل، مؤنث " عائش "، ويعني: ذو الحالة الحسنة(٢٠٥)، وهو دال أيضا على الرغبة في العيش والحياة.

وقد جاءت خاتمة الرواية بقرار عائشة البطلة أن تبدأ الحياة بعدما عرفت كنه الموت، وحقيقته، واكتشفت أن الكتابة كانت وسيلتها لاكتشاف ذاتها، فقررت أن تضع القلم فلن تكتب المزيد، ولتتحول الرغبة في الموت إلى رغبة في الحياة، ويتخذ الموت بعدا كتابيا: " هذه هي آخر صفحة من حياتي الكتابية، وأنا مستعدة لطيها الآن، وأفعل ذلك بامتنان ومحبة..، فقد كانت حياتي خلال الأيام السبعة الأخيرة جديرة بالعيش، ربما أكون إنانا هذا العصر، إن روحي متوهجة "(٢٠٦).

فصار فعل الكتابة وسيلة للإفضاء وأيضا للنجاة، واكتشفت في عراكها مع الذكريات أن لديها الكثير مما يمكن أن تحبه في الحياة، مثلما أن لديها الكثير من السلبيات التي يجب أن تتلافاها، كما توصلت في نقاشها الحي مع الموت رؤية جديدة، أكدت على إيمانها، وأن الانتحار ما هو إلا هروب وجبن، كما وجدت في تفاعلها مع الأسطورة فلسفةً، يمكن أن ترتفع بروحها، وتسمو، في دنياها، بدلا مما توهمته في الإفناء الجسدي.



(٢٠٥) المعجم الوسيط (٢٠٠٤ م)، مجمع اللغة العربية، القاهرة، نشر: مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ص٦٤٠.

(٢٠٦) الرواية، ص٢٢٥.

قدمت هذه الرواية صوتا سرديا نسويا متميزا، وينبع تميزه من التناص المباشر مع الأسطورة، وحسن توظيف البعد الفلسفي للموت في بنية سردية امتزجت فيها هموم المرأة مع الإنسان عامة، وتوحّد فيها الموت مع الحياة، فكأننا نحيا بين شخوصها، ونعزف ألحان الموت مع وقع كلماتها.



المصادر والمراجع

المصادر:

- بثينة العيسى، تحت أقدام الأمهات، (٢٠٠٩)،الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١.
- بثينة العيسى، عائشة تنزل للعالم السفلي، (٢٠١٢م)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١.

المراجع:

- أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية ،(١٩٩٧م)، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١ .
- د. أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، (١٩٨٧م)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ١٩٨٨م، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة.
- جوليا كريستيفا (١٩٩٧م)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ؛ بحث في المنهج، (١٩٩٧م)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢.
- جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، (٢٠٠٣م)، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، .

- خزعل الماجدي، الدين السومري،(١٩٩٨م)، دار الشروق للنشر، عمّان - رام الله، ط١.
- فراس السواح، الأسطورة والمعنى،١٩٩٧م، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية،، دار علاء الدين، دمشق، ط١.
- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة: سوريا، أرض الرافدين)،١٩٩٦م، منشورات علاء الدين، دمشق، ط١١.
- د.محمد حسن عبد الله (٢٠٠٠ م)، أساطير عابرة الحضارات: الأسطورة والتشكيل، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط١.
- د.محمد فكري الجزار (١٩٩٨م)، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١.
- المعجم الوسيط (٢٠٠٤ م)، مجمع اللغة العربية، القاهرة، نشر: مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤.
- ميخائيل باختين (١٩٨٧م): الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١.
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة،(١٩٨٣م)، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٣.
- ناصر الدسوقي (إعداد)، الحياة ما بعد الموت،(١٩٩٣م)، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان.
- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،(٢٠٠١م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١.

مواقع على الشابكة:

- بولات جان (٢٠٠٩)، فن كتابة اليوميات، مجلة الحوار المتمدن-العدد: ٢٧٦٨ - ٢٠٠٩ / ٩ / ١٣،على الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=184494
- سعد محمد رحيم (٢٠١٠)، عن أدب اليوميات، مجلة الحوار المتمدن- العدد: ٣٠٩٠ - ٢٠١٠ / ٨ / ١٠على الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=225338
- موقع لغة الأعـداد http://www.barelias.net/arqam/index30-4.htm-
- موقع حبيب سينمائي http://habibdvd.com/?p=258-
- Near Death Experiences : Key Facts , by: International Association for Near Death Studies، على الرابط: http://iands.org/images/stories/pdf_downloads/Key%20Facts%20Handout-brochure-large.pdf

❖ ❖ ❖

الفصل الرابع

الرواية العربية والفضاء الإلكتروني[207]

---

(٢٠٧) نُشِرتْ هذه الدراسة ضمن أعمال مؤتمر تحولات الرواية العربية المعاصرة ، مؤسسة الحي الثقافي ، كتارا، الدوحة ، ٢٢ / ١٠ / ٢٠١٦

مقدمة

يستهدف هذا البحث مناقشة علاقة السرد الروائي العربي بالفضاء الإلكتروني، وكيف تفاعل الأدباء العرب مع عالم الإنترنت بوصفه عالما موازيا لعالمنا المعيش، فيه من الشخصيات والرؤى وسبل التواصل والاتصال ما يختلف عن عالمنا الواقعي، وفي نفس الوقت يكمله ويضيف له ؛ على قناعة أن شبكة " الإنترنت " ليست مجرد وسيلة اتصال، وإنما شبكة من الوشائج وسبيل للبوح وأوجه التلاقي الإنساني.

وقد تراوح تفاعل الأدباء العرب مع الشبكة العنكبوتية، ما بين مكتفٍ بنشر أعماله الورقية فقط، أو من يضعها في موقعه الخاص على الشبكة، ومن ثم يتلقى آراء القراء، ويناقشهم مباشرة، أو مَن يبدع من خلال عالم الإنترنت ذاته، بحيث يدمج علاقاته على الإنترنت ضمن نسيجه الروائي، لنرى شكلا جديدا من الكتابة، قوامه الصلة بين عالم الكاتب الحي الواقعي، وعالمه الافتراضي الذي خلّقه بنفسه، وبنى وشائجه على عينه، وتلقّى إشعارات القراء وتعليقاتهم، حول ما يبدعه.

في ضوء هذا، جاء هذا البحث، مؤصلا في مطلعه لعلاقة الأدب بعالم الإنترنت الذي بات حقًا من حقوق الإنسان المعاصر، وهو حق التواصل والاتصال والمعرفة، مستعرضا الأجيال الجديدة التي ولدت وعاشت زمن الشبكة العنكبوتية، وأيضا الأجيال السابقة التي أوجدت لها مساحة على هذه الشبكة، ونجحت في التواصل، بل وكتبت إبداعات عن عالم الفضاء الإلكتروني.

ومن ثم يتطرق إلى أشكال السرد الروائي على الإنترنت، وأنماطه المختلفة مثل الرواية الفيسبوكية والرواية التكنولوجية ورواية علاقات الإنترنت وغيرها، مناقشا الماهية والبنية والجماليات وأوجه الإضافة والتمايز لبعض الروايات على سبيل المثال، وليس الحصر.

وتجدر الإشارة إلى أن الباحث حصر النقاش في السرد الروائي، استجابة لمقتضيات المساحة المتوافرة في بحثه من ناحية، وكي تتسع له مساحة التصنيف للسرد الروائي من ناحية أخرى، آملا أن تستكمل أبحاث تالية ما انتهجه هنا، على مستوى الأشكال الإبداعية الأخرى، وما أضافه لها الفضاء الإلكتروني، وما أضافته هي لعالم الشابكة. فنحن مؤمنون أن الأدب في أحد تعريفاته الأساسية مرآة للمجتمع والناس، وتعبير عن نفسياتهم الفردية والجماعية في تواصلهم الحياتي.

الأدب والفضاء الإلكتروني:

لم يعد العالم قرية واحدة كما كان يقال مع وسائل الاتصال السلكية واللاسلكية والنشر الورقي قديما، بل أضحى أشبه بالبيت الواحد، يعيش الناس فرادى أو زرافات أو جماعات في غرفه، يتواصلون مع بعضهم عبر الفضاء الإلكتروني، على مدار اللحظة، حتى باتت الأسرة الصغيرة التقليدية لا يتواصل فيها الأبناء مع آبائهم، بقدر تواصلهم مع عالمهم الافتراضي، ومن هنا، يمكن القول، إن الفضاء الإلكتروني عالم مواز لعالمنا، قد يكون تعويضا نفسيا لدى طائفة، واستغراقا لدى طائفة ثانية، ومجرد سبيل من سبل التعارف أو الاتصال لدى طوائف أخرى، ولكنه في النهاية كيان يقارب بين المتباعدين، ويزوي جنبات الأرض في طياته.

وفي ضوء هذا الانفجار المعرفي والتواصلي، علينا أن نتوقع أدوارا جديدة للأدب بوصفه مرآة عاكسة لما يجري في العالم حوله، وهو أيضا وسيلة من وسائل التعبير عما يدور في الذات، فهناك الملايين الراغبين في متابعة المنجز الأدبي عبر الوسائط الإلكترونية، ماداموا قد اتخذوه عالما ووسائل ليس يشابهها شيء آخر.

فلم يعد الحاسوب بأشكاله العديدة (الأجهزة الثابتة والمحمولة وتكنولوجيات المعلومات والاتصال) ؛ مجرد وسائل حديثة، يمكن استخدامها فترة من الزمن ثم تجاوزها مع ظهور غيرها، وإنما أصبح عالما بكل ما تعنيه الكلمة، بعدما دخلت

البرمجيات الحاسوبية في جلّ المبتكرات العلمية المعاصرة،مكونة أجيالا تقنية جديدة.

ومع ظهور الإنترنت كشبكة اتصال عالمية ؛ تشكّل ما يسمى " عالم الفضاء الإلكتروني "، الذي أصبح بيئة افتراضية توازي العالم الواقعي بكل ما فيه من طرق تواصل واتصال تقليدية. فالفضاء الإلكتروني تنطبق عليه ما يسمى شروط الثورة العلمية، التي هي سلسلة أحداث تطورية غير تراكمية، ناتجة عن رغبة في استكشاف المزيد في الطبيعة وعالم الإنسان، وتلبية مطالب جديدة للبشرية في مزيد من التفاعل وإذابة الحدود، تقاعست عن تحقيقها وسائل الاتصال التقليدية [٢٠٨].

وتطور المفهوم أكثر، ليصبح هناك مصطلح " عالمية الإنترنت "، الذي يعني معايير أربعة وهي: حق الإنسان في الحصول على التواصل باستخدام الإنترنت، وفتح / تيسير الشبكة بدون حجب أو موانع، وإتاحتها للجميع بوصفه حقا إنسانيا للتواصل دون تفرقة على أسس عرقية أو طبقية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية.. إلخ، وتكون حق رعايتها لجهات عديدة فلا تحتكره جهة ما، وتتحكم في محتواه أو في إتاحته ومدى توافره للناس جميعا [٢٠٩].هذه المعايير إن دلت على شيء فهي دالة على أن الشبكة العنكبوتية باتت حاجة أساسية إن لم تكن ضرورية، لذا تم إدماجها ضمن منظومة حقوق الإنسان في مفاهيمها الجديدة، التي ترصد ما يفتقده الإنسان كي يحيا حياة طبيعية، ومنها الحق في الاتصال اللحظي، والتواصل والتراسل، والحصول على المعلومة، دون موانع أو قيود، تفرضها الحكومات أو التابوهات.

إن اللافت في قضية عالم الفضاء الإلكتروني، أنه بعد مضي ثلاثة عقود على تطور بيئة الإنترنت وانتشارها، واتسامها بالتنوع والتطور، وأضحى هناك

(٢٠٨) شعرية الفضاء الإلكتروني: قراءة في منظور ما بعد الحداثة، د. مصطفى عطية جمعة، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٦م، ص٣٣.

(٢٠٩) عالمية الإنترنت: وسيلة لبناء مجتمعات المعرفة وإعداد خطة التنمية المستدامة لفترة ما بعد عام ٢٠١٥، وثيقة صادرة عن منتدى منظمة اليونسكو، المنعقد ٢ / ٩ / ٢٠١٣،ص٢

ملايين الشبكات التي تتألف منها، ومليارات الصفحات والمواقع التي ملأت فضاءه ؛ انبثقت أشكال - لا حصر لها - من الترابط وأوجه الاتصال مع الحياة العامة والأكاديمية والتجارية والحكومية، وتجاوزت في ذلك النطاق المحلي إلى النطاق العالمي، عبر مجموعة واسعة من تكنولوجيا كابلية ولاسلكية. كما تشمل الشبكة العنكبوتية -على وجه الخصوص - مجموعة واسعة من مصادر البيانات والمعلومات، والخدمات والتطبيقات، مثل الوثائق التشعبية "الهيبرتكست" الخاصة بشبكة الإنترنت العالمية وهي البنية التحتية لدعم البريد الإلكتروني وشبكات رصد الأقران و"إنترنت الأشياء"، وأيضا الصلات الاجتماعية حول هذه البنية الأساسية. والتي تشكل بدورها مجموعة من المعايير السلوكية [٢١٠]، بما يعني أن هناك حياة اجتماعية متكونة، وذوات تؤثر وتتأثر بهذا العالم اللامتناهي، وتعيش مع كائناته الإلكترونية، بل وتقيم خطوطا وأطرا ووشائج معها.

لقد بات الفضاء لإلكتروني عالما هائلا، فيه من سبل التواصل والتعايش والتلاقي والتفاعل والنقاش، ما يستحيل الاستغناء عنه، فضلا عن حظره أو التحكم في محتواه، ومن ثم كان السؤال عن مدى علاقة الإنسان المعاصر بعالم الإنترنت، مع الأخذ في الحسبان أن البشر على وجه البسيطة مختلفون في تكوينهم وعلاقتهم بالإنترنت، فالأجيال السابقة التي ولدت قبل ظهور الإنترنت لم تتعمق علاقتها كما يجب مع الأجيال الحديثة التي ولدت في العقد الأخير من الألفية الثانية وما بعده، مع ظهور شبكة المعلومات الدولية، وتعاملهم منذ نعومة أظفارهم مع التقنيات الرقمية بتطبيقاتها المختلفة، في حياتها اليومية أو مدارجها التعليمية.

لذا، فإن الباحثين يرصدون الآن ما يسمى بـ " جيل الإنترنت " الذي هو مختلف عن أي جيل سابق، لأن أبناءه مغمورون في طوفان رقمي حتى إنهم يظنون أن ذلك جزء من الحياة الطبيعية فقد نشأوا في ظل الإعلام والاتصال الرقمي، فهم قوة محركة نحو تحول اجتماعي وثقافي وفكري في حياتنا [٢١١].

(٢١٠) المرجع السابق، ص٣.

(٢١١) جيل الإنترنت: كيف يغير الإنترنت عالمنا؟، دون تابسكوت، ترجمة: حسام بيومي محمود، دار كلمات عربية، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م، ص٢٨.

فمن أهم المكتسبات التي نالها هذا الجيل: تصفح الإنترنت، والتقاط إحداثيات نظام تحديد الموقع العالمي (الجي بي إس)، والتقاط الصور، وتبادل الرسائل النصية. ويمتلك كل شاب تقريبًا جهاز آي باد، ولديه ملف شخصي على مواقع التواصل الاجتماعي، مثل الفيس بوك، التي تتيح لأبناء جيل الإنترنت رصد أية حركة يقوم بها أصدقاؤهم طوال الوقت. لقد نضج جيل الإنترنت، ففي عام ٢٠٠٨ بلغ أكبر أبناء هذا الجيل ٣١ عامًا، وبلغ أصغرهم ١١ عامًا. وفي جميع أنحاء العالم نجدهم يتدفقون في أعداد هائلة إلى أماكن العمل والسوق وإلى كل موقع في المجتمع. إنهم يفرضون على العالم وجودهم الديموغرافي، ويستعرضون ذكاءهم الإعلامي، وقوتهم الشرائية، وأساليبهم الجديدة في التعاون والتربية والاستثمار، ونفوذهم السياسي(٢١٢). هذا عن جيل الإنترنت، الذي ولد وعاش مع هذه الشبكة العملاقة، وها هم أطفالنا يلعبون بأجهزة الحاسوب اللوحي منذ سنوات تفتحهم الأولى، أي قبل الالتحاق بأي شكل من أشكال التعليم النظامي، ومن ثم يتعامل مع العالم حوله من خلال الشاشات المتعددة: الهاتف النقال، الحاسوب، التلفاز.

وعلينا أن ندرس أبعاد العلاقات الناشئة في الواقع الافتراضي، التي حتما ستكون مختلفة عن الواقع الحقيقي، ففي الفضاء الإلكتروني مستويات للتواصل ليس فيه المواجهة المباشرة، ولا الاحتكاك الحي اليومي، وإنما تواصل قد يكون فيه صراحة مطلقة أو إمعان في الكذب، وما بينهما من درجات وإشارات وعلائق.

السرد الروائي في الفضاء الإلكتروني:

إن علاقة الأدب بالفضاء الإلكتروني متشابكة وممتدة، ولا يمكن ابتسارها في نشر الأعمال الأدبية في المواقع والوسائط الإلكترونية، فسيصبح الفضاء الإلكتروني بهذا المفهوم مجرد وسيلة للنشر، وإنما الفضاء الإلكتروني عالم جديد، مواز وذو وشائج مع العالم الواقعي، وقد أوجد في الوقت نفسه بنية تواصلية مختلفة في علاقاتها بين متابعيه، تحتم علينا أن ننحي المفهوم التقليدي في

(٢١٢) السابق، ص٢٩، ٣٠

دراسة الأدب وفق للعالم الواقعي الحياتي، إلى دراسة الأدب وأشكاله التي عبرت بشكل أو بآخر عن العالم الإلكتروني، أو التي تشكلت من خلال الفضاء الإلكتروني.

لقد صار الفضاء الإلكتروني - بوصفه وسيلة وعالما وواقعا موازيا - جزءا من تكوين النص، فإذا كان المبدع يأخذ في حسبانه وسائل النشر المتاحة أمامه، وحاجات القراء المتلقين، فإنه بلاشك سيبدع ضمن هذه الدائرة، التي ستؤثر على مجمل العملية الإبداعية تأليفا، وتكوينا، وتشكيلا، وتلقيا، وأيضا تواصلا[٢١٣].

وكان نتيجة ذلك ظهور واقعية جديدة تصوّر حياة هذا الإنسان الافتراضي، الذي بدأ في التَشَكُّل والظهور، وقد استمدَّت مشروعية وجودها من عنصرين رئيسين؛ أحدهما يتعلق بكائن مادي تحوّل إلى كائن رقمي افتراضي، والآخر يتعلق بالبيئة التقنية الافتراضية التي شكّلتها شبكة الإنترنت لنكون أمام واقعية افتراضية تمزج بين الإنسان والتكنولوجيا الرقمية ممثلة في صورة عالم الإنترنت[٢١٤].

كما أن مصطلح " واقع افتراضي" ذو دلالات كثيرة، منها: الوهم، الخيال، الاحتمال، وهذه معانٍ موجودة في الإبداع منذ زمن، واليوم مع تطور الزمن وظهور التكنولوجيا، أصبح مدلولها الجديد أكثر ارتباطا بالتكنولوجيا الرقمية في اللغة العربية، وفي اللغات الأجنبية. ومن هنا التقى الواقع بالافتراض من خلال ما قدمته التكنولوجيا الرقمية، لتظهر فكرة الواقع الافتراضي، وهذا ما قد يستغربه كثيرون، ويتساءلون عن إمكانية التقاء الواقع الفعلي بالافتراضي في مصطلح واحد، بخاصة إذا كان مفهوم الافتراضي عندهم يدور في دائرة المحتمل والمتخيّل، ومن ثمّ غير الواقعي، لكنّ الحقيقة هي أن الافتراضي هنا هو ما يدور خارج الواقع، أي ليس عكس الواقع[٢١٥]، فالافتراضي هنا علاقة ناشئة في الفضاء الرقمي التقني، وليس في عالم التخيل، فيسير الافتراضي مع الواقع، وعكسه، ويتلاقيان أيضا.

(٢١٣) شعرية الفضاء الإلكتروني، مرجع سابق، ص٥٩

(٢١٤) انظر تفصيلا: "الواقعية الافتراضية في الرواية العربية" في الفترة من ٢٠٠١ حتى٢٠١٣، د.محمد هندي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥،ص ٣٣

(٢١٥) المرجع السابق، ص٣٨

وإذا نظرنا إلى السرد الروائي وعلاقته بالفضاء الإلكتروني، سنجد أنه يتخذ أشكالا متعددة للتعبير، تكونت في ضوء علاقة المبدع بالفضاء الإلكتروني وعلاقة المتلقي له بهما أيضا، والتي يمكن رصدها في أشكال عديدة من السرد الروائي:

١) الرواية المنشورة في الفضاء الإلكتروني:

وهي الرواية التقليدية المألوفة طباعيا، والتي تم نشرها عبر صيغة الوسيط الرقمي، فيسهل تحميلها من جديد، من قبل المتلقي، وهو أيسر سبل النشر في عالمنا الآن، فالقارئ أيا كان موقعه يستطيع الحصول على النص الأدبي، من خلال ضغطة واحدة، ومن ثم قراءته. يشترك في تلك الميزة الجيل القديم والجديد، فقد حفلت مواقع المكتبة الإلكترونية بآلاف الروايات المحملة، وظهرت مواقع إلكترونية تدير حوارا مباشرا بين المتلقي والمبدع من جهة، وبين المتلقين أنفسهم من جهة ثانية، ليكون حوارا حول الإبداع والنقد والانطباعات الأولى والمتعددة، أي تواصل حي مباشر حول النص الإبداعي، على مدار اللحظة، متخطين الجغرافيا.

وتلك الفائدة الأولى للإبداع التي نتلمسها ونحن على عتبات الفضاء الإلكتروني، لقد استطاعت هذه الوسيلة أن تفتح مجالا لانهائيا للنشر، فلم تعد هناك أزمة نشر، بالمعنى المعهود للكلمة، فلن يقع المبدع في إسار قيود النشر أو تحكمات الناشر ذاته، أو العجز عن توفير دعم مادي للنشر، فقد تم فك الحصار في هذا الشأن، فالشكوى الآن من هذا الكم الهائل المنشور الذي يسبح فيه القارئ. وتكون الأسئلة المثارة في مستوى المطروح، وكيفية متابعته، وتمييز ما فيه.

كما تم تغيير عادات القراء أنفسهم، في التعامل مع النص من كونه ورقيا إلى وضعه الإلكتروني، مما يتطلب مهارات فكرية وبصرية جديدة، مع الأخذ في الحسبان أن هناك متعة لدى كثير من القراء في قراءة الكتاب الورقي واقتنائه.

٢) الرواية المتكونة في الفضاء الإلكتروني:

وهي الرواية التي تكونت من خلال مبادرة من المؤلف ذاته، أي كتب جزءا من نصه ونشره على أحد مواقع التواصل الاجتماعي، ومن ثم تلقى آراء القراء، وتفاعلهم مع النص المنشور، فواصل كتابته، حتى اكتملت روايته، عبر حوار متدفق فاعل، في تجربة فريدة جمعت المؤلف والقارئ لإنتاج النص. وفي عبارة أخرى: فإن المبدع اتخذ من الفضاء الإلكتروني ميدانا لتكوين النص السردي، عبر التلقي المتتالي لوجهات نظر القراء لما يبدعه، وإن جاء إبداعه مجزّءًا على مراحل.

وإذا كانت الأمثلة المقدمة تدليلا على هذا التوجه تتعلق بوسائل التواصل الاجتماعي Social Media، فإن المصطلح هنا ينصرف إلى كل أشكال التواصل التي تتيحها شبكة الإنترنت، سواء في منتديات أو مواقع حوارية وما شابهها.

وتأتي تجربة الكاتب المغربي "عبدالواحد استيتو"، في روايته زهراليزا "أو" على بعد مليمتر واحد فقط"، نموذجا لهذه الرواية، وكما ينعتها المؤلف ذاته بأنها رواية فيسبوكية فـ "هي أوّل رواية كتبت فصولها ونشرت مباشرة على فيسبوك، فصلا بعد فصل، وتعتبر بالتالي أول رواية عربية "فيسبوكية".." [٢١٦].

ويوضح "استيتو" تعريفه للشكل الروائي الجديد الذي اختاره في مقال تنظيري حيث يقول: "دائمًا أحاول أن أوضح وأفصل بين الرواية الرقمية التفاعلية والرواية الفيسبوكية، فالرواية الفيسبوكية هي رواية تكتب فصولها مباشرة على الموقع، ويتفاعل معها القراء وقد يشاركون في تغيير أحداثها أيضًا أحيانًا"، ويفصل الأسباب التي جعلته يصوغ روايته مراعيا حاجات قارئه: "أدبيًا، يختلف كتابة رواية فيسبوكية عن كتابة رواية كلاسيكية، فالقارئ الفيسبوكي قارئ ملولٌ، ولو سقط الكاتب في الإطناب فسيخسر قراء كثيرين، فالتلاعب بالأسلوب ونسيان الحبكة والشخصيات سيكون على حساب المتابعة. لهذا، فالتشويق والإثارة وعنصر المفاجأة مع نهاية كل فصل مطلوبان بشدة، وعندما أقول هذا فأنا لا أقصد أن تكون الرواية مبتذلة أو

(٢١٦) موقع الكاتب /http://www.msahli.com/1mm وفيه مقاطع من الرواية وبعض تعليقات المؤلف.

سطحية، بل فقط يفضّل أن يكون الأسلوب سهلا ممتنعًا [٢١٧].

لقد نشر المؤلف في البداية الفصل الأول على صفحته على الفيسبوك، ومن خلال طريقة تفاعل القراء، دبت الحياة في روايته، فكان يكتب فصلا منها كل يومين، وينتظر آراء قرائه، الذين ازدادوا يوما بعد يوم، ولا يزال يعلن بوضوح أن متلهف لرأي القراء، حتى أن العنوان الثانوي للرواية صاغه أحد قرائه، واعتمد على تقنية استطلاعات الرأي لاستشارة القراء في حدثين مفصليين في الرواية؛ حيث ترك لهم حرية اتخاذ القرار في مصير البطل، وكانت نتيجة التصويت هي الحكم [٢١٨].

فنحن أمام النص، ثم تساؤلات المؤلف لقرائه. تفاعلَ القراء مع تساؤلاته وأحداث وشخصيات النص واقترحوا تعديلات أو إضافات، ومنحوا الكثير للنص الأصلي، فلو لم يكن التفاعل بهذا المستوى ربما كنا بصدد نص إبداعي آخر، احتكر المؤلف كتابته، ومن ثم طرحه على الجمهور ورقيا أو إلكترونيا في صيغة نهائية يندر تعديلها، فنحن بإزاء نص سردي جديد، إذا نظرنا إليه من منظور نظريات التلقي، سنجد أن المتلقي صاغ النص بمعية المؤلف بشكل متصاعد.

تحكي رواية "زهرليزا" قصّة شاب طنجيّ اتخذ من الفيسبوك عالما له، بل صاغ مفرداته من واقع هذا العالم، يقول في مطلع الرواية: "الغرفة عالمُه والسقف سماؤه. يقضي هنا كل يومه، بل ونصف ليله. عاطلٌ هو، غير يائس وغير متفائل. يعتبر نفسه شخصا محايدا. لقد كفّ عن التفلسف منذ مدة. فقط يجلس ويُفسبك. يبحر في عالم الفيسبوك ليل نهار. يقتل الوقت. يقتله الوقت. لديه ٢١١١ صديق لحد الآن لا يعرف عُشرهم لكنهم يؤنسون وحدته.. يملؤون فراغهُ الذي فرغ من كل شيء منذ تخرّج.. هكذا، مثل بالونة شككتها بدبوس فأصبحت كجِلد عجوز في الغابرين "[٢١٩]

---

(٢١٧) "على بعد مليمتر واحد" والتجربة التفاعلية، عبد الواحد استيتو، مقال منشور على موقع: حكايا، http://hakaya.co

(٢١٨) المرجع السابق.

(٢١٩) على بعد مليمتر واحد فقط أو "زهرليزا "، عبد الواحد استيتو، منشورات ومضة، مدينة طنجة، المغرب، ط١، ٢٠١٣

الشخصية والأحداث نابعة من الفيسبوك، فلا عجب أن يتوجه المؤلف نحو قرائه في الفيسبوك يتعرف آراءهم، فالبطل يعاني البطالة والوحدة في عالمه الواقعي، وقد ملأ الفيسبوك عالمه الافتراضي: ينام ويصحو على تعليقات متابعيه، هاربا من عالم واقعي مملوء بالفراغ، لا معنى للشهادة الجامعية التي حصل عليها بعد عناء، فقد تساوى مع آلاف غيره من الجامعيين وغير الجامعيين.

ولأن الحاسوب ما هو إلا ضغطات على لوحة المفاتيح، فيبدو أن حياة البطل صارت خاضعة للوحة المفاتيح، فقد تغيرت بشكل كامل بعد أن تردّد لثانية واحدة في مسح إحدى مُتابعاته على فيسبوك، هذا التردد سينتج عنه قبول ثمّ حبّ سيجمعه مع ذات الفتاة، قبل أن تتوالى الأحداث، فتراجع سبابته "على بعد ملمتر واحد فقط" من مسح هذه الأخيرة سينتج عنه أحداث تجذب القراء إلى نهايتها. فالعنوان معبر عن جوهر الرواية، فهو إن كان دالا على حركة مكانية، ولكنه أيضا دال على زمن، فالحركة في الفراغ - كمفهوم - إنما هي زمكانية، والمعنى المقصود هنا أن البطل بمجرد تأخره مليمتر واحد عن الضغطة على مفتاح في جهازه، فإن حياته تبدلت، وولجها حب جديد من معلّقة عليه متحذلقة، أخبرها عندما تقابلا في أحد المقاهي بسؤال: " أتعلمين أنه لولا تردّدي لثانية واحدة، ومليمتر واحد، ما كنت لأكون هنا؟ "[٢٢٠]، إنه حب "فيسبوكي "، جعلته يقضي ليلة " فيسبوكية " بامتياز، " تفسبك " بها مع أصحابه ثم حبيبته، فـ " العالم الفيسبوكي " يفتح ذراعيه له كل لحظة، وما عليه إلا المسارعة في إنهاء متطلبات جسده البيولوجية[٢٢١]، ليتفرغ لعالمه المترامي. ونلحظ إسراف المؤلف في تصريف لفظة " فيسبوك " فعلا، ومصدرا، ونعتا، واسما منسوبا. ومعه ألفاظ أخرى من مقتضيات عالم الإنترنت مثل: الإلكتروني، "الكي بورد"، العالم الأزرق، المربع الفيسبوكي، الفأرة / الماوس.. فيسوباثيون، مزيج من الفيسبوكيين والسايكوباثيين. هذا الإسراف يأتي إمعانا في الانغماس في الفضاء

(٢٢٠) السابق، ص١٧

(٢٢١) السابق، ص٨، ٩.

الرقمي الفيسبوكي، خاصة أنها ألفاظ دخلت في قاموس الشباب اليومي من رواد مواقع التواصل الاجتماعي.

تتطور العلاقة بين البطل خالد وحبيبته الفيسبوكية " هدى "، لنعرف أنه كاتب قصصي حصل على ثلاثمئة وخمسين دولارا مقابل نشر أربع قصص له، كما ندرك أن هدى ساعية تعاني من مشكلات مادية عديدة مع أسرتها، حتى أن شبكة الكهرباء قطعت التيار عن شقتهم، وتضطر للسفر إلى بلجيكا دون إخبار خالد، ثم تخبره على الفيسبوك بسبب سفرها في أعقاب اكتشاف سرقة لوحة موناليزا من المتحف الوطني الأمريكي بطنجة. ونتعرف من خلال السرد أن هناك لوحتين للموناليزا، الأولى الأصلية التي رسمها ليونارد دافنشي قابعة في متحف " اللوفر" بباريس، أما الثانية فهي لوحة اسمها "الموناليزا المغربية "، رسمها الفنان الاسكتلندي الشهير " جيمس ماكباي "، وكان هذا هدف الدكتور "برنار جانسنز " في بلدة واترلو البلجيكية، الذي يمتلك فيلا صغيرة أنيقة هناك، ويقيم بها، وقد وضع عينيه على إحدى طالباته الطنجيات وهي " هدى "، التي سبر أغوارها.

" وهدى كانت الأنسب، لقد اطلع على سيرتها وقام ببحث مطول عنها وعرف أي فتاة طموحة هي،أي طاقة مدفونة بداخلها تنتظر الانفجار لكن قلة الإمكانيات تقمعها قمعا.. تذكر أيضا أنها كانت كثيرة الأسئلة. بعضها كان له علاقة بالدراسة فعلا وبعضها الآخر أسئلة فضولية تشفّ عن رغبتها في تحقيق قفزات سريعة ناجحة بدل الانتظار مع كل هذا الجيش الطلابي [٢٢٢]".

ومع ذلك يتواصل الحب بين خالد وهدى، في الواقع وفي العالم الافتراضي، وتسير الأحداث في إطار مشوق، حيث يكتشف خالد أن " هدى " شخصية خادعة، ويسعى في الوقت نفسه إلى إعادة اللوحة إلى متحف مدينته " طنجة" التي أحبها، وكان متيما بكل بقعة مكانية فيها. مات حبه لهدى بعدما اكتشف خداعها وأنها كانت عضوة بعصابة مختصة بالسرقات الدقيقة، وقد حصلت على البراءة لعدم كفاية الأدلة، فهي تعمل مع عصابة تعرف كيف تراعي القانون، وتنفذ من ثغراته.

---

(٢٢٢) السابق، الصفحات: ١٠٩، ١١٠، ١١١.

فقد اختار برنار عصابة لها مواصفات معينة: استأجر عصابة متخصصة في هذا النوع من السرقات، مقابل ١٥٠ ألف يورو.هذه العملية أخذت منه وقتا كبيرا جدا لأنه كان خائفا ومتوجسا من أن يضع رأسه تحت مقصلة هذه العصابات التي تعشق الابتزاز.. لكنه نجح أخيرا في إيجاد شخص يعرفه من بعيد عرّفه على شخص آخر قال إنه يثق به تماما. هذا الأخير، كان يرأس عصابة مكونة من ثلاثة أشخاص: بلجيكي وبولونيان، قال له أنهم يتقنون عملهم إلى درجة أنه لحدّ الآن لم يتم سوى ضبط واحد منهم فقط وبسبب خطأ فردي منه وليس في خططهم الجماعية "[(٢٢٣)]

أحب " خالد " فتاة أخرى لقيها وهي " الزهرة ". كم كان ختام الرواية معبرا، حيث يقول: " شعرة واحدة.. ثانية واحدة.. حركة بسيطة.. كل هذه التفاصيل التي لا نلقي لها بالا، قد يكون لها - أحيانا كثيرة - تأثير كبير على حياتنا.. بل قد تغير حيواتنا إلى الأبد، وبشكل كامل. تردّدٌ على بعد ملمتر واحد قد يحول دفة مركب الحياة إلى اتجاه لم نكن نعلمه "[(٢٢٤)]. معترفا أن التردد قاده إلى ما قاده.

صحيح أن هذه الرواية بدأت وتكونت في عالم الفيسبوك، ولكنها انتهت في عالم الواقع، فالواقع هو الأساس، وكم كانت الأحداث المتسارعة في لهفة كاشفة لزيف الإنترنت، وخداع شخصياته، فالمعايشة الحقيقية كافية لفهم النفوس.

لقد جاءت أحداث الرواية في قالب بوليسي، وفصول قصيرة، محققة المواصفات التي أرادها المؤلف في تنظيره، مدركا حاجات قرائه، وأنهم لا يطيقون قراءة المطولات السردية، ويحتاجون إلى ما يشوقهم، ولن يجد أفضل من الحبكة البوليسية، التي تجعل قارئه في حالة تشوق دائم، خاصة إذا انتهى كل فصل بشكل شيق يدفع القارئ إلى انتظار الفصل التالي له. وعلى الرغم من أن الرواية تجربة جديدة شكلا وتكوينا، ولكنه تأثرت كثيرا بالتقنية السينمائية، من خلال المشاهد الموصوفة بصرية، وبها حوارات موجزة، وفي نفس الوقت، الوصف

(٢٢٣) السابق، ص١١٢

(٢٢٤) السابق، ص١٤٣.

الدقيق المتسارع للأحداث، وطبيعة مضمون الرواية ذاتها، التي جاءت أشبه بالفيلم البوليسي، وقلّ الغوص في أعماق الشخصيات، وتحليل أبعادها النفسية، وهذا يتطلب سردا مطولا، لا يتناسب مع قارئ الفيسبوك الملول بطبعه.

٣) الرواية الورقية المعبرة عن علاقات الإنترنت:

وهي الرواية الورقية التي صاغها مؤلفها معبرا عن علاقات نشأت وتكونت في عالم الإنترنت، أي أنها تصوّر العالم الافتراضي الجديد بتقنياته المختلفة، راصدة العلاقة التي نشأت بين الإنسان وهذا الواقع، فهي من جانب ورقية، ومن جانب آخر افتراضية؛ لأنَّها صوّرت الشخصيات بتجاربها المتنوعة في واقع افتراضي لم يكن مألوفًا من قبل [٢٢٥]، في إبداع سردي يحلق ما بين الفضاء الإلكتروني حيث نشأت العلاقات وتفاعلت، وما بين الواقع اليومي الذي جاءت منه الشخصيات ونمت.

ويقترب من الشكل السابق، نماذج روائية فيها توظيف كلي على مستوى الموضوع نظريا، مع إغفال الشكل التقني، حيث اهتمَّ هذا التوظيف بتقديم موضوع الإنترنت وعلاقته بالشخصيات في صورة سرد تقريري تقليدي عن طريق الراوي العليم أو الذاتي، أي أنَّ الموضوع افتراضي والشخصيات افتراضية، لكنّ شكل الرواية لا يختلف كثيرا عن الصورة التقليدية [٢٢٦].

(٢٢٥) الواقعية الافتراضية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص٢١٢. منها: "بنات الرياض (٢٠٠٥) لرجاء الصانع، و"أبناء الديمقراطية (٢٠٠٦) لياسر شعبانَ، و"لعنة ماركيز (٢٠٠٧)، لضياء جبيلي، و"حرية دوت كوم" (٢٠٠٨)، لأشرف نصر، و" في كل أسبوع يوم جمعة (٢٠٠٩)، لإبراهيم عبدالمجيد"، و"حبيبي أون لاين (٢٠٠٩)، لأحمد كفافي، و"فتاة الحلوى (٢٠١٠)، لمحمد توفيق، و"إيموز (٢٠١٠) لإسلام مصباح، و"المصائر" (٢٠١١)، لياسر شعبان، و"أوجاع ابن آوى" (٢٠١١) لأحمد مجدي همام، و"إيميلات تالي الليل (٢٠١١)، نص مشترك لإبراهيم جاد، وكلشان البياتي.

(٢٢٦) المرجع السابق، ص٢٤٤. "شرف الله" لفتحي إمبابي، و"يا عزيز عيني" لحسام فخر، و"الغضب الضائع" لمازن العقاد، و"إمبراطورية المساخيط الفيساوية"، لمحمود طهطاوي، و"أجنحة الفراشة" لمحمد سلماوي"، و"فتاة سيئة" لشهد الغلاوين، و"طوق الطهارة"، لحسن علوان، و"طبول الحب".. وغيرها.

والمثال الحاضر هنا " رواية في كل أسبوع يوم جمعة "[٢٢٧] للروائي المصري "إبراهيم عبد المجيد "، كُتِبت هذه الرواية خلال عامي ٢٠٠٧، ٢٠٠٨. وهي تتناول مجموعة صنعت موقعا على الإنترنت للتفاعل فيما بينها، وهذا هو الإطار الافتراضي الذي تلاقت فيه المجموعة، ومنه تعارفوا، ووقفنا على أبعاد كل شخصية، وقد اختاروا يوم الجمعة موعدا ثابتا لتلاقيهم، فلا عجب أن يأتي عنوان الرواية معبرا عن هذا اليوم، حاصرا زمن التقائهم الأسبوعي في يوم واحد أسبوعيا، فأسبوعهم يوم يروون فيه ما حدث خلال الأسبوع، أو بالأدق سيكون فيه حدث مفارق في حياتهم كلها وليس في أسبوعهم. يعد الثنائى " عماد " وزوجته " روضة " هما محور النص، فقد دعت " روضة " لتشكيل الجروب من أجل التعارف والبوح، ونتعرف عبر الأسطر، من خلال هذا الجروب تقتنص الرجال؛ لتشبع رغبتها في الجنس، ورغبة عماد زوجها المنغولى في الاستمتاع بالقتل في كل يوم جمعة من الأسبوع. ففي هذا اليوم، يمارس عماد شهوته في تقطيع الجثث والإجهاز عليها.

ونصادف من خلال الجروب، نماذج من شخصيات عديدة، ونرصد العديد من التحولات التي طرأت على المجتمع عبر النماذج الشخصية المقدمة في الرواية.

سندرك عبر تقنية سرد " الشات "، حقائق عن ثماني عشرة شخصية. أولهم "روضة " الفتاة الجميلة ابنة عسكري بسيط، يعمل مستخدَما عند الضابط الكبير، والذي في الوقت نفسه يبحث عمن يمكن أن تهتم بابنه المريض بما يسمى "الشخص المنغولي "، وهو متواضع في الذكاء والقدرة. يقترح العسكري ابنته "روضة "، لتقوم بالمهمة المطلوبة، وعندما يراها الضابط الكبير، يزوجها بابنه ويخرجها بالمطلق من اهلها وعالمهم، نظير بضعة آلاف من الجنيهات. وهكذا تجد "روضة " نفسها، مع زوجها المنغولي هو سلوتها وأزمتها، شخص مريض، عاجز عن القيام بواجباته الزوجية، فليس أمام الزوجة الشابة إلا عالم

(٢٢٧) رواية في كل أسبوع يوم جمعة، إبراهيم عبد المجيد، إصدار الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠١٠م.

الإنترنت، تتواصل به مع العالم لإشباع حاجاتها النفسية من حب ودفء، وحاجاته الجسدية الجنسية.

أقنعت نفسها بداية أنها داخلة للتعلم وتجديد حياتها، ولكنها في الواقع، تدخل عالم الرجال وتسقط في علاقات جسدية محرمة، وتألف المسألة تدريجيا، وتتكرر الحالة. وفي إحدى المرات يختلف العشيق مع روضة وهما في منزلهما، ويراه زوجها المنغولي فيقتله، وبمساعدة روضة، يقوم بتقطيعه وإلقائه بالنيل ويقيد الحادث ضد مجهول. المفارقة كامنة في شعور مرضي، يظهر في نفس "روضة"، وزوجها المنغولي فهي تحصل على الجنس مع الشخص، وزوجها يعيد ما قام به سابقا في فعل القتل، لقد عرض المؤلف رؤية للشخص المنغولي، بصورة صافية عن الجنس البشرى في مرحلة الوحشية، عندما يتلذذ بالدماء، وأعضاء الجسد الممزقة، وكأنه يعرّي الإنسان، عندما يكون من شهواته القتل.

من الشخصيات التي نجدها في الموقع، ذلك المغامر الذي يتحرك في كل الفصول في البحر ليحصل على صيد وفير، وهناك أب فقدَ ولديه التوأم وهما يحاولان الهجرة غير الشرعية، ويريد سلوى لحزنه المتراكم، فيفضي في " الشات " كل ما في أعماقه. وهذه فتاة امتهنت الدعارة، ثم صارت على قناعة أن الرجال لا يستحقون الحب، ومن ثم دخلت في علاقات سحاقية. وذلك السائق المتقاعد الذي يبحث عن أناس يشاركهم جلسات الأنس والشراب. وأستاذ الجامعة الذي يحاول استثمار نفسه في هذه الاجواء لعله يحصل على صيد ثمين، وهناك نساء تحت الطلب، وهذا شخص متدين يرى العالم من زاوية الحلال والحرام كما يفهم الدين هو. وآخرون هم سيدخلون تباعا، نعيش مآسيهم وآلامهم، ونقرأ بوحهم وأمنياتهم.

تتطور الأحداث، حيث تسقط " روضة " الصياد البحري، لينعم بليلة جنس مجنونة معها، ثم يصبح بين أيدي زوجها المنغولي، الذي يتلذذ وهو يقطعه، ويرميه في النيل. وتحاول سيدة صحفية مساعدة الأب الفاقد لولديه ولكنه يكون قد يأس هو زوجته من الحياة فيقرران الانتحار معا. تتحرك الصحفية

أكثر، فتتواصل مع السحاقية، لتعيشا أياما جميلة، وقد قررتا ألا يفترقا، فكلتاهما كارهتان للرجل.

سنتعرف من خلال " الجروب " على القاع السفلي لمدمني المخدرات وأجواء حياتهم، وانتشارهم في مجتمع يتعامل معهم بوصفهم قدر محتوم، على قناعة أنه لا توجد سلطة تردعهم. كما سيدخل الموقع، شاب أُدخِل السجن وفقد كرامته وظُلِم وخرج يحمل قضية ويناضل من أجل كرامة كل مسجون مظلوم، كما ستتقاطع أقدار شخصيات عديدة، فبعضهم يدخل ثم يسقط في حمأة الجنس والقتل، وبعضهم يخرج قبل الأوان،تنتهي الرواية، بأن الجروب مستمر، يستقطب ضحايا جددا، وتتالى الجثث المهترئة في النيل، وكلها ضد مجهول، في إشارة إلى أن الجريمة مستمرة، لا أحد ينتبه، ولا سلطة تتحرك، ولا أناس يرتدعون، ولا قيم تبقى.

جاء بناء الرواية على مستويين متتاليين: الأول: مستوى أفقي، تمثل في عرض شخصيات السرد، وكأنه يقدم رؤية كلية لطبيعة الموقع / الجروب، وما فيه من شخصيات وأفعال. المستوى الثاني: وهو تال ولاحق للمستوى الأول، حيث التعمق رأسيا في حياة كل شخصية على حدة، لنعرف تكوينها، وما الأسباب التي جعلها تفضي لما أفضت إليه، وكل هذا عبر البوح الحر المنفتح في " الشات "، خاصة أن عنوان الرواية يوحي بالديمومة، في ضوء أن الشخصيتين الرئيستين روضة وعماد ؛ استمرتا في أفعالهما، وفي استقبال الجدد، واللامبالاة بالقدامى.

لقد كان الإنترنت هنا ميدانا للتلاقي الافتراضي، ثم الالتقاء الحي المباشر، سواء بإقامة علاقات محرمة تفضي إلى القتل، أو تستمر بعيدا عن المجموعة، أو تخرج من الموقع، وتغرق في هموم الحياة. ولكن بلاشك، فإن الشخصيات تعبر عن أزمة مجتمعية وسياسية وفكرية ونفسية: فردية وجماعية، مجتمع متخبط ضائع، وإذا عنّ سؤال عن كم السوء الذي لمسناه في الرواية. فإن الجواب أنه منطقي، فالجروب الافتراضي شارع خلفي للكشف، ومن الطبيعي أن تبدو الشخصيات في عنفوانها وقسوتها وتبحث عن متعها وشهواتها المكبوتة بعيدا عن رقابة المجتمع الخارجي، وقيود الذات نفسها عندما تكون وسط القريبين منها.

إن النص يكرس في جوهره التعدد والتنوع عبر بنية سردية ولغة تفاعلية تستند إلى البوح والتواصل وتعتمد على نبذ التمركز حول القوة الذاتية ؛ لتفتح حواراً وحكياً وسخرية كأنه يقدم شخوصه على مسرح هوائي غير متعين إلا من خلال شبكة غير مرئية، وتتفاوت القضايا المطروحة فهي إما مغرقة في اليومي والعادي والشخصي، أو قضايا جريئة تندفع باتجاه الجنس أو الشذوذ ورفض القمع (٢٢٨).

وفي جميع الأحوال فإن السرد الروائي كشفَ ما يحدث على مواقع الشات بشكل عام، حيث تتعرى النفوس وهي مستترة خلف أسماء مستعارة، وهي تمارس شغبا وتمردا ورغبات تكتمها خوفا من رقابة مجتمعية، أو أوضاع اجتماعية وعرفية.

٤) الرواية الرقمية:

وفيها يتخذ المبدع - الذين يمكن وصفهم بالمبدع المصمّم - من بيئة الحاسوب والإنترنت مجالا للتصميم والتشكيل، فأصبح القرّاء أمام أشكال لا عهد لهم بها من قبل، أشكال تتماشى مع طبيعة التقنية الجديدة، ولا يمكن قراءتها إلا من خلال الحاسوب، وهي أشكال سردية ؛ لأنَّها اعتمدت في نسيج تصميمها على عناصر السرد القصصي، وعلى رأسها الكلمة، لكنها لم تكتفِ بها بل أضافت إليها عناصر ومؤثرات أخرى تناسب وسيطها الجديد، من هذه النماذج التي تُعدُّ من البواكير الأولى للإبداع العربي في صورته الرقمية (٢٢٩).

(٢٢٨) راجع: الإنترنت وآليات السرد في نص: " في كل أسبوع يوم جمعة "، د. أماني فؤاد، موقع الحوار المتمدن-العدد: ٤٢١٣ - ٢٠١٣ / ٩ / ١٢ http://www.ahewar.org

(٢٢٩) الواقعية الافتراضية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص٣١١. هذا، وتعود فكرة الرواية الرقمية أصدر ميشيل جويس Michael Joyce أول "رواية تفاعلية" في العالم، اسمها "الظهيرة، قصة Afternoon, a story، وذلك في عام ١٩٨٦، مستخدمًا البرنامج الذي وضعه بمعية جي. بولتر J. Bolter في عام ١٩٨٤ وأسمياه المسرد Storyspace، وهو برنامج خاص لكتابة النص المتفرع، الذي يعدّ عماد الكتابة الإلكترونية، والذي لا تمكن كتابة "الرواية التفاعلية" دون استثمار معطياته، غالبًا، ثم ظهرت بعد ذلك برامج أخرى كبرنامج "الروائي الجديد". الرواية التفاعلية، ويُطلق عليها في المصطلح الأجنبي Interactive novel، أو Hyperfiction، والمسرح التفاعلي Hyperdrama، والشعر التفاعلي Hyperpoetry، وسوى ذلك من الأجناس الأدبية الجديدة.

إذن الرواية الرقمية تتمايز عن الأشكال السردية الأخرى، فهي أولا غير ورقية وإنما تقرأ على الحاسوب، من خلال تحميلها مباشرة، أداتها التعبيرية الكلمة، والصورة، والصوت، والمؤثرات الحاسوبية البصرية والسمعية، أي أنها مبنية على المنجز التقليدي للرواية ممثلا في السرد بالكلمات، ثم ما يتيحه الحاسوب من إمكانات تقنية، يوظفها المبدع في نصه. لذا، فهي تحتاج إلى طراز خاص من المبدعين، يمتلكون مهارات الحاسوب من ناحية، والموهبة القصصية من جهة ثانية، فمعلوم أن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة، فالمبدع يفكر في ضوء الأشكال المتيسرة له، والقادر على استخدامها، وإلا يصبح تفكيرا نظريا فقط.

ويشير " محمد السناجلة " أبرز مبدعي الرواية الرقمية إلى كونها رواية تقنية بالدرجة الأولى، فهي مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي الافتراضي وفي الواقع الرقمي الافتراضي، وحول اللغة في الرواية الجديدة، يرى السناجلة أيضا أن لغة الرواية التقليدية عاجزة عن الاستجابة لحاجيات نظيرتها الجديدة التي يجب أن تتحدد بسمات خمس: أولا: تجاوز اللغة المكتوبة إلى مكونات أخرى: صورة، صوت، مشهد سينمائي وحركة. ثانيا: على اللغة أن تكون شاهدة على أحداث الرواية في بُعديها المادي والذهني أي تعبر عنها وعن حركتها بشكل واضح؛ ثالثا ورابعا: على اللغة أن تكون سريعة بحيث لا تتجاوز المفردة فيها أربعة إلى خمسة حروف وعدد صفحات الرواية المائة صفحة، والجملة من ثلاث إلى أربع كلمات على الأكثر. خامسا: على الروائي تجاوز مجرد معرفة الكتابة إلى الإلمام بهذا القدر أو ذاك بمجموعة من البرامج الكفيلة بتحقيق النقطة الأولى، ناهيك عن استخدام الحاسوب التي تعد من نافلة القول [٢٣٠].

راجع للمزيد من التفصيل: حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٦. وأيضا: حسام الخطيب، ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠١.

(٢٣٠) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي، محمد السناجلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥ م، ص ٩٤، ٩٥

الملاحظ في تنظير السناجلة أنه واع تماما لدور التقنيات الحاسوبية في بنية الرواية الجمالية، فنصّ على تقليل الكلمات والأحرف وعدد الصفحات، لأنه مدرك أن الصورة والصوت يغنيان عن كثير من المفردات، التي يراكمها الروائي التقليدي في روايته، وإن كنت أرى أن المنجز الروائي الرقمي للسناجلة لم يحقق طروحاته النظرية بشكل مبتكر، فجهاز الحاسوب فيه من الإمكانات التقنية الكثيرة التي تمكّنه من إخراج نصه بشكل مبهر، ولا بأس من الاستعانة بشخص تقني أو أكثر في الحاسوب، ليكون العمل بروح الفريق الثنائي أو الثلاثي، فالمهم أن تتحقق الدلالة كاملة. خاصة أن هناك مبدعين في عالم الحاسوب يمكنهم رسم الصور الثابتة والمتحركة، والإبداع الموسيقي والصوتي، بعيدا عن استعمال الصور المتداولة، والموسيقى المألوفة، وساعتها سيكون النص مبهرا، لأن الصور أو المرئيات المتحركة ستكون مصممة خصيصا حسب نص الكلمات، ومعها أيضا الجانب الصوتي، وبالتالي تصبح الكلمات أشبه بالسيناريو، ومعها ما يصوغ دلالاتها مرئيا وسماعيا. ونؤكد أن هذا يتطلب خبراء ومبتكرين في كل مجال حاسوبي، ويمكن الاستعانة ببرامج المونتاج في هذا الصدد مع تطوير القدرات الفنية للروائي ذاته ليكون واعيا بأهمية التشكيل البصري والصوتي، وساعتها ستكون رواية مختلفة نصا وشكلا ومؤثرات.

جدير بالذكر أن السناجلة راكم عددا من الروايات والأعمال التي تطور فيها فكريا وإبداعيا وتقنيا [٢٣١]، كما أن لديه موقعا إلكترونيا، يتواصل فيه مع قرائه، ويضع فيه مجمل أعماله، وأيضا مختلف الدراسات النقدية التي تناولتها.

وإذا أخذنا مثالا على عمله، ويجدر بنا في هذا الصدد، أن نتناول أحد أعماله وهو رواية " شات "، ويأتي اختيارنا لها، لأنها تعبر بجلاء عن رؤية السناجلة نحو

(٢٣١) أبرز أعمال محمد السناجلة في النصوص التفاعلية: "ظلال الواحد" أول رواية رقمية عربية عام ٢٠٠١. "شات" رواية واقعية رقمية نشرت على موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب عام ٢٠٠٥، "صقيع" نشرت على موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب عام ٢٠٠٦، كتاب "رواية الواقعية الرقمية" تنظير نقدي- اتحاد كتاب الانترنت العرب ٢٠٠٥، ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش) رواية واقعية رقمية ٢٠١٦.

إنسان الغد، الذي سيكون إنسانا رقميا، ويستعرض فيها رحلة الإنسان من الرمال والخيام إلى عصر الديجيتال والتفاعل عبر الإنترنت.

يأتي الفصل الأول معنونا بـ " العدم الرملي " لنشاهد بصريا صورة لليل شديد الظلمة، ومع بزوغ الشمس وانتشار أشعتها التي تتهادى على الصحراء الشاسعة في رمالها، وكثبانها اللانهائية، إنه مشهد في صحراء سلطنة عمان، حيث يعمل بطل الرواية في إحدى الشركات متعددة الجنسيات، وتصور الرواية جدب هذا الواقع وفقره ووحدة الإنسان الفرد أمام جبروت الرمال. ينتقل البطل من وجوده في العالم الواقعي إلى كينونة جديدة وهي الإنسان الرقمي العائش في المجتمع الرقمي الحديث،وتتتابع المشاهد كلوحات مبهرة مع أنغام الموسيقى، برسالة جلية مفادها أن العالم الافتراضي هو الذي سيشكل مستقبل البشرية، عندما يكون الحاسوب بكافة تقنياته هو المتحكم في حياتنا القادمة، في رؤية تميل إلى المستقبلية في الأدب.

ولكننا نختلف معه بلاشك، لأن الإنسان الحديث والمعاصر يشعر بالاغتراب الشديد، أمام هجمة المدنية والعصرنة والآلية، وهو محبوس في بنايات شاهقة، وشقة ضيقة، حياته العملية آلية، ويومه يبدأ في الصباح الباكر، حين يغدو إلى عمله، ويعود منهكا في نهاية اليوم، فيخلد إلى النوم. يعاني من تمزق العلاقات الاجتماعية، وسيادة المادية، وتفكك العائلات الكبيرة، ومعاناة الأسر الصغيرة، وهذا لم يكن موجودا في حياة الصحراء، التي كان الإنسان فيها سيدا لنفسه، سعيدا بالانتماء القبلي، حرا في توجهاته، يشعر أنه يعايش الطبيعة وتعايشه، بهواء نقي، وطعام صحي وإن كان بسيطا، ونفس الأمر مع الإنسان العائش في الريف أو الجبال أو حتى الغابات، فمن العبث أن يسقط الروائي في ثنائية متضادة بين الصحراء والرقمية، وكأن الإنسان في تاريخه على الأرض، عاش البداوة ثم الحضارة الحديثة فالعصر الرقمي، وهذا لم يحدث من قبل، فكم من الحضارات التي تتابعت على الإنسان، وجلبت له السعادة، وهذا لا يمنع من وجود تعساء وفقراء ومنكوبين ولكن أن نتخيل أن المستقبل السعيد لإنسان رقمي هو رؤية قاصرة.

وإذا، نظرنا إلى باقي أحداث الرواية، نجد أن بعد العدم الرملي ونغمات " إس إم إس "، تنقلنا الأحداث في فصل بعنوان " التحولات ١" إلى بلدة عمانية اسمها صور، حيث نلج مع البطل "نزار " إلى مقهى إنترنت في شارع فرعي شبه مظلم بالقرب من بنك مسقط الوطني. وهنا نجد النقلة المرادة من المؤلف من صحراء جرداء، إلى عالم الإنترنت، مما يوجد شعوراً لدى المتلقي أن الصحراء تحمل قيمة سلبية تتمثل في الوحدة والانزواء والضجر، ويحمل المكان الثاني قيمة إيجابية، مع الأخذ في الحسبان أنه على الضدية في الفكر والإحساس، خاصة أن البطل يتصل عبر الانترنت بالمرأة التي تؤنس وحدته في حياته الضجرة بفعل الإقامة في الصحراء، يدور حوار بينه وبين صاحب المقهى حول إيميل البطل على ياهو أم على مكتوب ياهو، ومن ثم يستفسر منه عن: المعرف، وكلمة المرور ليتمكن من الدخول إلى الماسنجر، ومحاورة المرأة التي يعشقها.

إن عنوان الفصل مباشر في دلالته، كما أننا نجد أنفسنا أمام مستويين للغة أو بالأدق التعبير السردي، فقد استخدم السارد لغة تقليدية، أقرب إلى لغة السرد المكتوب لتصوير معالم الشخصية في عزلتها، ثم انتقل بنا عبر لغة مزيج من الفصحى والعامية في حواره مع المرأة، وهي عراقية الأصل، تسكن في أمريكا، ونلاحظ أننا بضغطات عديدة على الأيقونات في النص، نقرأ الشات الدائر بين الاثنين، وكيف أنهما في حالة من الانسجام الروحي والفكري.

ربما أراد الكاتب من مزج الفصحى بالعامية أن يعبر عن حقيقة ما يجري من حوارات في عالم الشات، وما أكثر العاميات به، ولكننا أمام نص أدبي، يجدر به تفصيح التعبيرات، وإغناء المفردات، والتقليل من العامية، فهو إبداع أدبي.

يدخل نزار بعد ذلك إلى موقع "مكتوب" ومنه إلى غرفة "السياسة" لنقرأ ألوانا من الصراعات الفكرية والاتجاهات السياسية، التي تعصف بين أبناء العروبة، وتتحول بهم إلى مقاتلة وليس مناقشة. سنجد السارد، ومن خلال بطله " نزار"، يدير حوارات عديدة، مع شخصيات استقدمها خياليا من الواقع، ونلاحظ بالطبع نوعا من التعسف الخيالي، فلا يعقل أن تدخل شخصيات من مثل: ابن لادن،

وصدام، وجيفارا، وامرأة مسلمة، وأخرى متحررة، ويبدو السارد حيادياً وهو يعرض آراء شخصياته. لقد تلاعب السارد بنا بين في واقعه الافتراضي، فجعلنا نحاور شخصيات حية وميتة، مما يفقد الرواية بعضا من إيهامها، حتى ولو جرت في إطار متخيل، فلو كان الحوار مع شخصيات تابعة لهذه الاتجاهات يكون أكثر إيهاما، خاصة أن كل شخصية تقدم فكرها الخاص من خلال مفرداتها الشائعة.

أما نزار فينفرد ببناء غرفة خاصة للعشاق على غرار غرفة السياسة، إلا أنه يعود خائباً من مملكة عشقه الرقمية، فيأخذه الشوق إلى زوجه، وتكشف مراسلاتها الإلكترونية له عن إيمانها بالحب، فيستخدم في نهاية الرواية اللون الزهري المصحوب بموسيقى رومانسية؛ ليظهر عودة الحب الذي غاب عن حياته، ولندرك في النهاية أن الحياة الرقمية ظل للواقع الطبيعي، وتكون الرسالة جلية، أساسها أن وجود مملكة البطل الحقيقية وهم متخيل. الملاحظ أن الرواية لم تحفل في ختامها بمصائر الشخصيات فظلت الشخصيات معلقة كما ألفيناها في السرد، وتلك طبيعة شخصيات الفضاء الإلكتروني، تبدأ وتنتهي على الشات، لا نعلم الكثير عنها، فحياتنا معها مجرد حوارات تمتد بعض الوقت: قليلا أو كثيرا، ثم تنتهي.

وبالنسبة شخصية نزار فهي تعود بنا إلى واقعه حيث تسلم إشعار بفصله من الشركة، فيقرر بعده شراء مقهى الإنترنت الوحيد في دلالة على عشقه لمملكته المفترضة، فيشهد التصويت على بقائها مملكة للعشاق، أو تحويلها إلى جمهورية، فيخرج كل المصوّتين حتى نزار عبر خيار اللاحق ليحيل المتلقي إلى شاشة سوداء مظلمة لا نعلم من ورائها شيئا، وتنتهي أحداث الرواية، بنهاية مفتوحة، تكرس العالم الافتراضي وتنتصر في ثناياها للعالم الواقعي الذي مهما تناءينا عنه وغرقنا في فضائه الإلكتروني، فإننا في النهاية نحيا بأجسادنا وذواتنا في العالم الواقعي.

يلاحظ على إبداع السناجلة أنه مبدع بلاشك، وقد سعى إلى تنظير تجربته في مقالات ودراسات وكتاب نظري، وعدد من الروايات الورقية وأيضا الإلكترونية.

ولكن تظل مجموعة من الأسئلة، تتصل بجوهر تجربته، فالملاحظ أنه يمكن طبع أعماله الإلكترونية في نسخ ورقية، مع الاستغناء عن الجانب الصوتي دون تأثير، وتضمين الصور، أي أن الصوت والصورة مجرد حلى مضافة، وليست جزءا من بنية العمل السردي ذاته، بحيث أننا لو أزلناها من النص، تتأثر دلالته، وترتبك أحداثه.

أيضا هناك أخطاء لغوية وإملائية عديدة في كثير من نصوصه، وهذا عائد لعدم المراجعة اللغوية الدقيقة من قبل عين أخرى، فالمبدع في النهاية مهموم بالإبداع، وقد لا ينتبه للسقطات اللغوية، بجانب سوء كتابة الكلمات وتنسيقها. أيضا فإن فكره الإبداعي والفلسفي يحتاج إلى المزيد من التعميق، وقراءة أحوال الإنسان المعاصر وأزماته، فليس الخلاص في الحياة الرقمية، ولا في العيش بين الحواسيب والآلات وفي الناطحات، وإنما السعادة كل مركب، الجانب المادي جزء منها، والثورة التقنية قد تكون يسرت على الإنسان الكثير، ولكنه تظل في إطار كل ما هو مادي، وتبقى الروح متخبطة.

خاتمة: يمكن أن نصل في ختام هذه الدراسة إلى جملة نتائج:

- لا يزال الكثير من المبدعين في السرد الرقمي أسرى الشكل على حساب المضمون، فكثير منهم يبالغون في إطراء سردهم الرقمي، على حساب ما يطرحونه من مضامين، التي تقارب ما هو كائن في الإبداع الورقي، أو مطروح في الأفلام العربية أو الأجنبية، دون التعبير عن خصوصية واضحة للفضاء الإلكتروني، وما فيه من شخصيات تأثرت بالفعل بعالمه.
- إن التجربة العربية في التفاعل مع الأدب الرقمي لا تزال في بداياتها، على الرغم من مرور ما يقارب عقدين على ظهور الروايات الرقمية وغيرها، فالإبداع الرقمي في حاجة إلى المزيد من التراكم الإبداعي نصوصا وتجارب.
- إن الروايات الرقمية – في ضوء الاطلاع على كثير منها – تنقل الكثير مما يحدث من مواقف وأحداث وحوارات، فصيحة كانت أو عامية، وقد

انساقت كثير من التجارب السردية إلى التعبير عن عالم " الشات " والمواقع الإلكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي، وكلها تحفل بقصص حب وعلاقات وهمية، وفضفضة عن مكبوتات نفسية وجنسية واجتماعية وثقافية، وهو ما يجذب القارئ دون شك، ولكن يظل المضمون ما بين التسطيح والعمق.

- لجأ العديد من مبدعي السرد الروائي في الفضاء الإلكتروني إلى تقنيات مشوقة، مثل القالب البوليسي، أو تخيل " جروب " مؤسس على رغبة في الجنس والقتل معا، ونرى نماذج من شخصيات من الدرك الأسفل اجتماعيا، وقد اختيرت لتعبر عن تشوهات المجتمع في أشد حالات قبحه.
- من المهم فهم طبيعة الفضاء الإلكتروني، فكثير من المبدعين يقفون على عتباته الممثلة في مواقع الشات أو التواصل الاجتماعي، ولم يلجوا في عوالمه الفعلية الممثلة في الانفجار المعرفي والاتصالي والتقنيات والتطبيقات ومليارات الصفحات والمواقع. فهناك بشر استغرقتهم شبكة الإنترنت حتى ذابت شخصياتهم فيها، وهناك من أبحر مع الفراشات الإلكترونية، وتخيلوا أنفسهم مبحرين في خضم العالم الإلكتروني اللانهائي، وغيرهم كثير.



المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

- جيل الإنترنت: كيف يغير الإنترنت عالمنا؟، دون تابسكوت، ترجمة: حسام بيومي محمود، دار كلمات عربية، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.
- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٦.
- حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
- رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي، محمد السناجلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥ م.
- شات " رواية واقعية رقمية، نشرت على موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب عام ٢٠٠٥م.
- شعرية الفضاء الإلكتروني: قراءة في منظور ما بعد الحداثة، د. مصطفى عطية جمعة، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٦م.
- على بعد مليمتر واحد فقط أو "زهرليزا "، عبد الواحد استيتو، منشورات ومضة، مدينة طنجة، المغرب، ط١، ٢٠١٣
- في كل أسبوع يوم جمعة، إبراهيم عبد المجيد، إصدار الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠١٠م.

ثانيا: المجلات والدوريات والرسائل الجامعية:

- الإنترنت وآليات السرد في نص: " في كل أسبوع يوم جمعة "، د. أماني فؤاد، موقع الحوار المتمدن-العدد: ٤٢١٣ - ٢٠١٣ / ٩ / 12http:// / www.ahewar.org
- عالمية الإنترنت: وسيلة لبناء مجتمعات المعرفة وإعداد خطة التنمية المستدامة لفترة ما بعد عام ٢٠١٥، وثيقة صادرة عن منتدى منظمة اليونسكو، المنعقد ٢ / ٩ / ٢٠١٣ م.
- "على بعد مليمتر واحد" والتجربة التفاعلية، عبد الواحد استيتو، مقال منشور على موقع: حكايا، http://hakaya.co.
- موقع الكاتب عبد الوحد استيتو http://www.msahli.com/mm/١ وفيه مقاطع من الرواية وبعض تعليقات المؤلف.
- الواقعية الافتراضية في الرواية العربية " في الفترة من ٢٠٠١ حتى ٢٠١٣، د.محمد هندي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥ م.



الفصل الخامس

الرؤيا الشعرية الحداثية عند محمد عفيفي مطر

ديوان احتفالات المومياء المتوحشة نموذجا[٢٣٢]

(٢٣٢) نُشِرتْ هذه الدراسة في مجلة مدارات في اللغة والأدب، مجلة فصلية محكمة، مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات، الجزائر، العدد (٤)، ١٤٤٠هـ، فبراير ٢٠٢٠م.

مقدمة

تنطلق هذه الدراسة من سؤال مرجعي وأساسي يتصل بمشروع الحداثة الشعرية العربية، ألا وهو: ما الرؤيا الشعرية التي ارتكز عليها الشعراء الحداثيون العرب عامة، وتجلت في شعرية محمد عفيفي مطر خاصة؟

في تصورنا أن الإجابة عن هذا السؤال تفض مغاليق كثير من الظواهر التي صاحبت الحداثة الشعرية العربية، وسببت جدلا كبيرا، لأن موقف الشاعر الحداثي ورؤاه تختلف جذريا عن موقف الشاعر التقليدي، وهو موقف يتصل بالوجود والموجودات، والكون والكائنات، والإنسان وقضاياه. فعلى قدر وعي الشاعر الحداثي بهذا الموقف، وسعيه إلى استكناه رؤيا مغايرة، نابعة من ذات شاعرة مختلفة، تؤمن بالجديد، وتطمح إلى إضافة إبداعية، وتسعى إلى جماليات مفارقة.

في ضوء ما تقدم، تأتي خطة هذه الدراسة على محورين أساسيين، في مبحثين متتاليين، الأول: يتناول يؤصل لمفهوم الرؤيا الشعرية لغة واصطلاحا، مع ربط حركة الحداثة الأدبية بأصولها الفكرية الغربية، وكيف قرئت في العالم العربي، ومن ثم يناقش طروحات الحداثة الشعرية العربية، من خلال أبرز رموزها وهو الشاعر أدونيس، الذي واكبت تجربته الشعرية تنظيراتٌ أدبية ونقدية، تبسط القول وتوضح وتجادل في المختلف عليه، وكذلك آراء الشعراء الحداثيين والنقاد المعنيين بالتجربة الحداثية الشعرية، ولم يكتف الباحث بالعرض، وإنما عمد إلى النقاش، في سعي إلى الوصول إلى مفهوم مقارب للرؤيا الشعرية، وكيف تجلت إبداعيا على مستوى جماليات النص وصوره وأخيلته ورموزه.

أما المبحث الثاني، فهو تطبيق مباشر للمبحث الأول، حيث نقرأ فيه شعرية محمد عفيفي مطر متخذين ديوانه احتفالات المومياء المتوحشة نموذجا، في

ضوء قضايا الرؤيا الشعرية الحداثية التي انطلق منها، وعاصرها، وضمن منظور الحركة النقدية التي كانت موازية لها، وقد انتهج الباحث سبلا عديدة، للوقوف على أبعاد الرؤيا الشعرية وتجلياتها عند عفيفي مطر، وما يتصل بها من إشكاليات.

آمل من الله أن أكون قد جمعت في هذه الدراسة بين التنظير والتطبيق، والفكر والممارسة، وأن أكون قد عززت مدخل الرؤيا لفهم شعرية عفيفي مطر تضاف للمداخل والدراسات السابقة، على قناعة أن شعر مطر معين لا ينضب فكريا ولا جماليا.



(المبحث الأول)

الرؤيا الشعرية

وإشكاليات الحداثة والتجديد

الرؤيا الشعرية وتجلياتها

يشكل التعريف اللغوي للفظة " رؤية " مدخلا مهما لفهم مصطلح الرؤية الشعرية، فهي تعود إلى الجذر اللغوي " رأي " الذي يتفرع منه لفظتا " رؤية " بالتاء المربوطة، وتعني الإبصار المادي المحسوس في حالة اليقظة، والثانية لفظة " رؤيا " بألف المد. ودلالتها معنوية تتصل بالقلب، وما يراه الإنسان في منامه، وجمعها " رؤى " أي أحلام، ويرى ابن منظور أن الرؤيا يمكن أن تكون أيضا في اليقظة [٢٣٣].

أما عن علاقة الرؤية بالشعر، فهي علاقة وثيقة، بل يمكن الجزم بأن الشعر رؤية، تنبع من رؤية الشاعر للواقع المحسوس التي تنعكس على الرؤيا الخاصة به، فالرؤية نظرة حسية لما هو موجود، والرؤيا متجاوزة لما هو موجود إلى الخفي مكتشف العلائق لبناء عالم جديد والفصل بين الرؤية والرؤيا مستحيل [٢٣٤]، فمن المحسوس يتكون النفسي والفكري، والتصورات الفكرية والنفسية تنعكس على الرؤية الحسية، فالعلاقة بينهما ارتباطية وانعكاسية على الكون، والطبيعة، والحياة، والقصيدة، والإنسان، وعلى لغة الشعر وإيقاعه وصوره ورموزه وتراكيبه.

ورؤية الشاعر لا تنحصر في البعد السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي، أو الدلالة الفكرية، فهي ستكون أقرب إلى التنظير منها إلى الرؤية الشعرية، بكل ما تعنيه من شفافية وصدق وشاعرية وجماليات. فـ " رؤية الشاعر تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر" [٢٣٥]، والرؤيا بذلك تكون مرادفة للبصيرة الشعرية، أما الرؤية فهي

---

(٢٣٣) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د ت، ج٣، ص١٥٤٠، ص٩٧٩.

(٢٣٤) مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م، ص١٤١.

(٢٣٥) شعرنا الحديث إلى أين؟، د. غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، د ط، ١٩٨٦م، ص٧٦.

تترادف مع البصر[٢٣٦]. فالبصيرة أمر قلبي وتعني: فطنة القلب، التي هي ناتجة عن التبصر، من خلال التأمل والتعرف والتفهم[٢٣٧]، والتي تؤدي في النهاية إلى العلم والفهم المعمق. وتلتقي مع الرؤية البصرية في أن العين مفتاح الشاعر للنظر إلى الموجودات، وتأملها حسيا، ومن ثم يختزنها في أعماقه، ويصهرها في ذاته، لتتجلى أخيلة في شعره.

وهنا يختلف الشاعر عن المنظّر والمفكر والفيلسوف والباحث، فالشاعر يكوّن رؤاه من خلال معايشته الفكرية والنفسية والحياتية والوجودية والتفاعلية مع الأفكار والطبيعة والبشر وسائر الكائنات والموجودات، وكل كان تفاعله صادقا، وفكره عميقا، وإحساسه شفافا ؛ جاءت رؤاه جديدة مبتكرة، تنعكس تميزا في أشعاره.

فرؤية الشاعر في جوهرها رؤية شاملة مكتشفة للوجود الذي تصفه، وعاكسة للنسيج الحضاري المعقد، كما أن المواقف والأفكار، التي يتبناها صاحبها تبقى فارغة بلا هوية ما لم تجسد التجربة الإنسانية، فرؤية الشاعر هي أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد [٢٣٨].

أما انعكاس الرؤية على التجربة الشعرية فيتجلى من خلال: " تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجهة لاستراتيجياتها الدلالية "[٢٣٩]. فلا قيمة للرؤيا لدى الشاعر إن لم تنعكس إبداعا على إنتاجه الشعري، وكم من شعراء امتلكوا رؤى عميقة، ولكن عجزت مقدرتهم

(٢٣٦) السابق، ص٧٤.

(٢٣٧) البصيرة والفراسة، على موقع منارة الإسلام، http://www.islambeacon.com/
ومنها وقوله تعالى ﴿أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني﴾ (سورة يوسف / ١٠٨).

(٢٣٨) شعرنا الحديث إلى أين؟، ص١١٤.

(٢٣٩) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص١١١

الشعرية ومهاراتهم عن تحقيقها، فمالوا إلى النقد والتنظير على حساب الإبداع والشعرية.

والعكس صحيح وقائم، فهناك من الشعراء، من صاغوا رؤاهم في أشعارهم فنبضت بكل ما هو جديد، وكانوا مشاعل وضاءة قادوا بقية الشعراء إلى التغيير، ومع ذلك لم يصوغوا تنظيرا، وإنما اكتفوا بالإبداع الذي هو خير برهان على صدق تجربتهم. فالإبداع هو المستهدف في النهاية من أي رؤى جديدة يرومها الشاعر.

وكما أشار د.صلاح فضل في مفهومه السابق، فإن الرؤيا الشعرية تنعكس على البنية النصية الجمالية: تقنيات التعبير، الصور، الرموز، أنساق التشكيل. وكلها تصبّ في بنية النص الشعري وأسلوبه. وهذا صحيح، فالشعر في النهاية أساسه اللغة، واللغة الشعرية لا تعرف خطابية ولا تقريرية وإنما قوامها الخيال والتركيب واللفظ الموحي والبنية العضوية المتماسكة. فلا معنى لرؤيا شعرية صاغها شاعرها في تعبيرات مباشرة، حملت من الفلسفة ومصطلحاتها أضعاف ما حملت من الجمالية.

وللرؤيا الشعرية علاقة مباشرة مع الموضوعات التي يختارها الشاعر في أعماله، فالرؤيا عامة، أما الموضوع فخاص، وهو يعني: وحدة من وحدات المعنى في النص، وتبدو في وحدات: حسية أو علائقية أو زمنية مشهود بخصوصياتها عند الكاتب. فهو المادة التي يبني عليها الكاتب إبداعه، وتبدو واضحة في البناء اللغوي والمفردات في النص، مما يستلزم آليات منهجية بنيوية وأسلوبية وسيميوطيقية لتحليلها [٢٤٠]، فنلاحظ موضوعا أو موضوعات مهيمنة على عالم الشاعر، ويتكرر في نصوصه بشكل لافت، ويوجد معه قاموسا لغويا، يبدو في كلمات مفتاحية دالة ومهيمنة، فالكلمة متى ظهرت في ملفوظات الشاعر النصية وتكررت، كان لها وزن دلالي ثقيل، يتناسب طرديا مع النصوص المعنية بهذا

(٢٤٠) الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو - سبتمبر ٢٠٠٣م، ص ١٧٧ - ١٧٩.

الموضوع والتي تكون نبراسا لفهم العالم الشعري والموضوعاتي لدى الشاعر[٢٤١].
فتحليل أي نص ينطلق من اللغة، وينتهي بها، وإن طاف وحلّق الناقد في أجواء النص الفكرية والوجدانية، فإن المفردات (وتشمل البنية اللغوية كلها) هي سبيل الناقد، للوصول إلى الرؤيا الشعرية للشاعر، نقول ذلك رفضا لما يقوم به بعض النقاد الانطباعيين، الذين يطلقون العنان لأقلامهم، تحمّل النص ما لا يحتمل، وما لا يمكن الاستدلال على وجوده في النص، وشعار هؤلاء النقاد في ذلك أننا نسبح مع النص ونعايشه، وفي الحقيقة هم يسبحون بعيدا عن النص ولغته، ويعايشون ما في عقولهم، من قناعات يسقطونها على النصوص أو يحومون على النص، ويعدّون ما يكتبونه من نقد إبداعا موازيا، فيدبجون مقالات مستفيضة، تخلع على مقتطفات النص من مفاهيم وأفكار ما ليس فيه، وهي طريقة قد ترفع شعراء وتحط من آخرين دون منهجية نقدية تستند إلى معطيات نصية وشعرية وجمالية، وإنما تعتمد على صيغ إنشائية وفقرات فضفاضة في الشرح والإشادة.

إذن، لا يمكن الاعتداد بأن الرؤيا الشعرية هي تصور فكري وشعوري فقط، بل هي ذات أجنحة عديدة: أولها يتصل بموقف الشاعر من الوجود، والذي يتأسس على ثقافته وفلسفة وأفكاره، وهو موقف ليس ثابتا، وإنما ينمو ويتعمق مع تجربته، ومع الروافد المغذية لفكره التي يقرأ بها الكون والحياة والوجود. وثانيها: موقفه من البشر أنفسهم، الناتج من تصوره الفلسفي، وتفاعله المستمر مع الناس أفرادا أو جماعات في معيشتهم، وفي تقلب أحوالهم وهمومهم، وأفراحهم وأتراحهم، حبهم وعشقهم وكرههم، بالإضافة إلى مشكلات مجتمعه ذاته.

ثالثها: موقفه الجمالي، والمنعكس على نصوصه الشعرية على مستوى الصور والأخيلة والعناوين والرموز، ومختلف الإحالات والإشارات التي نجدها في أشعاره، وكما سبق وأشرنا ؛ أن ليس كل شاعر صاحب رؤية متميزة بقادر على إنتاج نص بديع يعبر عنها، فالموهبة الشعرية الفذة هي القادرة على صياغة الرؤية الشعرية.

---

(٢٤١) السابق، ص١٨٠.

فالشعراء يتفاوتون في رؤاهم الشعرية، فهناك التقليديون الذين يبدعون مثلما أبدع الأوائل السابقون، على نحو ما نجد في الشعر العمودي بصياغته التقليدية، ولا يزال بيننا شعراء يصوغون شعرهم وفق أغراض الشعر العربي القديم، غير عابئين بالتطور الشعري الهائل الذي حدث في القرون الأخيرة، بل في مسيرة الشعر العربي القديم نفسه. وهناك شعراء موهوبون بالفعل، ولكنهم تقاعسوا عن تحصيل أسباب التميز على المستوى الرؤيا الشعرية، فلم تتغذَّ ذواتهم بروافد الفكر والفلسفة والثقافة والجماليات والتجارب الشعرية العالمية والعربية المتميزة، فظلوا دون تطور، غير واعين بأن التميز يتأتى من الإضافة الإبداعية المتميزة، وكثير من هؤلاء تصيبهم الأنا النرجسية العالية في بداية طريقهم فتعوقهم عن التطور.

وهناك الشعراء المقلدون، الذين يمتاحون من الشعراء العمالقة المبرزون، وكما يقال على جوانب المواهب الكبرى هناك متسلقون وطفيليون.

وأخيرا، هناك الشعراء الأفذاذ ذوو المواهب الكبرى، والرؤى الخلاقة، والبنى النصية المتفردة وهؤلاء – على قلتهم – علامات متميزة في مسيرة الإبداع الإنساني، الكثير يمتاح منهم، ويقتدي بإبداعهم، وعلى دروبهم يسير.

الرؤيا وشعرية الحداثة:

كثير هو الجدل الذي أحدثته حركة الحداثة الشعرية العربية في الثلث الأخير من القرن العشرين وإلى يومنا، وربما يعود السبب الأساسي لهذا الجدل إلى تعدد مفاهيمها، والتباساتها المعرفية والفلسفية؛ ناهيك عن الفهم المغلوط للحداثة نفسها فيحملها جلّ مصائب ونكبات حياتنا الفكرية، وأيضا الفهم المعاكس الذي ينظر لها باعتبارها كفرا بواحا، تخالف الدين والقيم والتقاليد، بجانب الغموض الذي صاحب نصوصها الشعرية، وأدّى– وفق معارضيها – إلى انصراف المتلقي عن الشعر برمته.

والأدهى، أننا نجد لكل مبدع تعريفه الخاص بالحداثة، والذي يعلن من خلاله مفهومه للحداثة، النابع من واقع تجربته الإبداعية، فإذا ذهبت إليه مستفسرا

عن جوهر الحداثة، وجدت أقوالا شتى، وتعريفات هي خليط من فلسفات.

وتتبدى المشكلة الأساسية في تغييب المفاهيم المؤسسة للحداثة، وسيادة مفاهيم ثانوية متفرعة، وبعبارة أخرى: غياب التأسيس واشتداد الجدال حول التفريع.

ولأننا معنيون هنا بالعلاقة بين الحداثة والرؤيا الشعرية، فإنه يتوجب علينا النظر في ماهية الحداثة، والعودة إلى سياقاتها التاريخية والفكرية، ومن ثم الأدبية.

ارتبطت الحداثة Modernism بحركة التحديث في الغرب، ومن ثم بدأت في التميز بوصفها حركة فكرية / فلسفية / أدبية، وذلك إبان ظرف تاريخي معين، يتعلق بالتمرد ضد سلطة الكنيسة ودكتاتوريتها، وتطورت لتصبح ثورة ضد التجربة الشعرية المتحجرة، كما رفضت الوضع الرأسمالي الصناعي والتجاري والزراعي في الغرب، والذي جعل الإنسان ترسا في آلاته العملاقة، ومن هنا تمرد الشاعر الغربي ضد هذه الأوضاع، وتغلفت ذاته بالانطوائية والاغتراب(٢٤٢).

فالحداثة ثورة وتمرد ضد: الاستبداد الكنسي الديني، القيود والتقاليد الاجتماعية والفكرية والثقافية السائدة، وضد وضعية الإنسان الغربي الاقتصادية بكل ما فيها من امتهان لإنسانيته، والحض من قيمته. وبالطبع فإن الحداثة ليست بمعزل عن حركة الفكر الغربي، والممثلة في العلمانية الجزئية والشاملة، والتي تحمل في جوهرها تمردا واضحا ضد أوضاع العالم الغربي الكهنوتية والاجتماعية. فالعلمانية الشاملة ذات بعد معرفي كلي ونهائي، تحمل رؤية عقلانية مادية، تدور في إطار المرجعية الكامنة والواحدية المادية، التي ترى أن مركزية الكون في الكون نفسه، وليس فيما وراء الطبيعة، وأن الكون وما فيه من عناصر في حالة حركة دائبة، ويتفرع عنها رؤى أخلاقية وتاريخية واجتماعية ومعرفية، محورها ذات الإنسان التي يمكن أن تكون منطلقا لفهم العالم وتفسيره وتحليله في ضوء

(٢٤٢) الحداثة في الشعر العربي: أدونيس نموذجا، سعيد بن زرقة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٢٩، ٣٠.

المعطيات المادية حوله [٢٤٣].

ولعل الجانب الأهم الذي رسخته العلمانية الغربية هو الاحتفاء بالإنسان، وتبيان دوره في الكون والحياة، ومن هنا ظهرت نزعة الإنسانوية، التي تعلي من عقلانية الإنسان وقدرته على حل مشكلات دنياه ومجتمعه، وقهر الطبيعة.

وقد تجلت الحداثة بوصفها مذهبا فنيا وأدبيا في مطلع القرن العشرين، مع زيادة نزعات التمرد، والتقائها مع الفكر الماركسي، ثم انتعشت بقوة إبان وبعد الحرب العالمية الأولى، كثورة ثقافية ضد الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أدت إلى كارثة الحرب العالمية وموت عشرات الملايين من البشر، وسيادة نزعة عبثية الحياة، ومناداة كثير من الفلاسفة بالقطيعة مع الماضي بكل ما يحمله من ضغائن.

فيمكن القول إن المفاهيم المؤسسة للحداثة هي: التمرد، والقطيعة مع الماضي وإعادة النظر في التراث الإنساني، والاعتداد بذات الإنسان وعقلانيته وفرادته.

وهو ما صاغته الحداثة العربية، كما نجد في تنظيرات أدونيس الذي يحدد ثلاثة مبادئ تنطلق منها الحداثة كما فهمها وهي: الحرية الإبداعية دون قيد، لانهائية المعرفة ولا نهائية الكشف، التغاير والاختلاف والتعدد [٢٤٤].

وهي مبادئ عامة، تشمل الإبداع في كل العصور بل في كل ثقافة ولغة، فأدونيس يرتكز في أطروحته " الثابت والمتحول " على فكرة التمرد الحداثية، ويسعى إلى تطبيقها، على البنية الذهنية في الثقافة العربية الإسلامية وعلى إبداعاتها، التي يهيمن عليها الدين عقيدة وشريعة وثقافة وحضارة، غير ناظر إلى أن الثقافة العربية الإسلامية صنعت حضارتها وإبداعاتها الخاصة بها، شأنها

(٢٤٣) العلمانية تحت المجهر، عبد الوهاب المسيري، د. عزيز العظمة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت -دمشق)، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١٩ - ١٢٢.

(٢٤٤) الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ج ١ (الأصول)، ط٧، ١٩٩٤م، ص٢٠.

شأن كل الحضارات التي يحتل الدين الصدارة فيها، بل إن الحضارة الإسلامية تنعت بأنها حضارة "نص مقدس"، وهو القرآن الكريم والعلوم التي نشأت حوله، ومن ثم تمددت حتى استوت حضاريا ومعرفيا وفكريا وإبداعيا، وتلك إشكالية أدونيس وغيره من الحداثيين، ينطلقون من فكر غربي علماني، يحاول أن يقرأ به حضارة دينية، وهو على النقيض يتيه فخرا بجماليات الإبداع في التراث العربي، والرصيد الهائل من الإبداع الشعري والسردي والفكري فيه، وهو ما جعله يقول مسوغا لمشروعه: "آثرت أن أضع ثقافتنا وتراثنا في مناخ الأسئلة والتساؤلات، من زاوية اهتماماتي، من أجل فهم المعاني والكشف عنها.. والغاية من هذه الأسئلة أن أفهم من داخل الرؤية العربية الإسلامية معنى هذه الثقافة ودلالتها"(٢٤٥). وهي رؤية في جوهرها تشتمل على إعجاب كبير بالتراث العربي، الذي يحفل بكثير من النصوص والنتاجات المتناسبة مع بنيته الثقافية، وأيضا يحمل نتاجات متضاربة ومتضادة مع هذه البنية، وذلك محور أطروحته عن الثابت / السائد، والمتحول / كل إبداع متجدد. إن إدونيس – شأن مبدعي الحداثة الغربية – يدعم كل أشكال التمرد الإبداعي، وتعزز الاختلاف عما هو سائد، وترنو إلى التغاير عن المطروح، وتجعل المبدع في حالة دائمة من البحث عن الجديد.

ومن هنا تتأسس الرؤيا الشعرية، التي تجعل المبدع متمردا مختلفا مغايرا، لا يكون نسخا جديدا لإبداع قديم، وإنما يرنو دائما إلى التمايز، ويظل في حالة من القلق، تجعله يتطلع معرفيا وفكريا وفلسفيا، من خلال طرح الأسئلة على ذاته وعلى الوجود وعلى الحياة وعلى المجتمع وعلى الوطن نفسه وموقفه النهضوي.

وهو بذلك ينفي أحد مبادئ الحداثة الغربية ألا وهو مبدأ القطيعة مع الماضي، بل على العكس يرتكز في تنظيراته وإبداعه الشعري على إعادة قراءة التراث العربي، والوقوف على ما هو متغير متجدد مخالف فيه.

و بالتالي، لا مجال لأي مفكر حداثي ينادي بأهمية تبني رؤى الحداثة الغربية،

(٢٤٥) السابق، ص٣٤.

بكل مضامينها الفلسفية والثقافية بدعوى الانفتاح على الآخر / الغرب، على اعتبار أن ثقافته ميراث إنساني عالمي ينبغي الأخذ منه. وهذا مردود علينا بأن هذا ليس جديدا في عصرنا، بل هو إحدى الأسس التي انبنى عليها الفكر العربي الإسلامي قديما، في حواره مع الحضارة الغربية في نسختها اليونانية في الماضي [٢٤٦].

هذا، وتتأسس الرؤيا الشعرية عند أدونيس بشكل واضح من خلال نفيه لخمسة من الأوهام، يقابلها تثبيته لخمسة من اليقينيات، فالوهم الأول هو نفي الزمنية، حيث يرى بعض الشعراء أن القديم كله تقليدي، وهذا خطأ – عند أدونيس – الذي يؤكد على أن الاحتفاء بالجديد والمغاير لا يعرف زمنا ما، فليس كل حديث جديدا، وليس كل قديم تقليدا، وإنما الأساس هو النص وما فيه من فكر تجديدي. وعبر نفي الوهم الأول [٢٤٧]، واليقين المصاحب له بأن الجديد لا يعرف زمنا ولا عصرا ولا مكانا، والأوهام الأربعة المتبقية هي: المغايرة بمعناها الإيجابي التي تحمل إضافة إبداعية وفكرية وجمالية مختلفة، ثم المماثلة، برفض أن تكون الحداثة مماثلة لحداثة الغرب ووفق مقاييسه، ويعزز في مقابل ذلك كل حداثة تنبني على التراث الإبداعي العربي. أيضا، عدم الاحتفاء بالكتابة النثرية بوصفها تمردا على المنجز الشعري العربي المتوارث، فهذا احتفاء شكلاني، والأساس الجدة هو الطرح الفكري والجماليات وعدم الانسياق وراء البنية اللغوية التقليدية بصورها وتراكيبها [٢٤٨].

أما مفهوم الرؤيا الشعرية ذاته –عند أدونيس – فيربطه بالكشف، حيث يقول: "والرؤيا في دلالتها الأصيلة، وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي علم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات.. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب، في شخص

(٢٤٦) إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الغني باره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٣٦، ١٣٧.

(٢٤٧) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٣٩.

(٢٤٨) السابق، ٢٤٠ – ٢٤٢.

ينقل إليه المعرفة "[٢٤٩]. وسنلاحظ هنا أن الرؤيا عند أدونيس تتلاقى مع مفهوم الكشف عند الصوفية، بل نجزم بأنها مأخوذة من التراث الصوفي، وقد شغف به أدونيس، فالكشف عند الصوفية هو كشف النفس لما غاب عن الحواس، وإدراكه على وجه يرتفع الريب منه، كما في المرئيات، سواء كان الكشف بفكر أو حدس أو سائح عيني. وهو أيضا: الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً، وقيل هو الاطلاع على المعاني الغيبية من وراء الحجاب. وهناك كشف عقلي ؛ يدركه العقل بجوهره المطلق عن قيود الفكر والمزاج، ومنه ما هو نفساني وهو ما يرتسم في النفوس الخيالية المطلقة [٢٥٠].

وبغض النظر عن التجربة الصوفية وما فيها من ممارسات وشعائر وطقوس، فإن أدونيس يرى أن الشاعر يدخل في حالة وجدانية، يتخلى فيها عن ذاته الدنيوية، ويسبح في عالم الخيال. وبالتالي يكون " الغيب " في مفهوم أدونيس مغايرا للغيب في المفهوم الديني، فالغيب عنده يعني ما غاب عن حواس الشاعر، الذي سيرتقي بذاته ووجدانه، ليتأمل الوجود بشكل كلي. فالرؤيا لديه قفزة خارجة عن المألوف، وهذا لن يتحقق إلا بتغيير نفسية الشاعر وذاته الشاعرة، ليتعامل بشكل مختلف مع الوجود والناس والحياة، مما يلزمه بأن يحيا وجدانيا وعقليا بمعزل شكلي.

وتلك هي الإشكالية الأساسية في شعرية الحداثة، التي لن نفهم منطقها الإبداعي إلا بفهم جوهر رؤيتها للوجود، بما يغاير موقف الشاعر التقليدي، الذي يرى الخارج / الوجود / الحياة في موقف، حادث، رؤية مباشرة (حسية)، ذكرى، مناسبة.. إلخ، ومن ثم يصوغ نصه في ضوء هذا التفاعل التقليدي مع الخارج.

فالشاعر الحداثي يعمل وفق ثلاثة مراكز إنتاجية، الأول: منطقة الخارج بكل مكوناتها الواقعية والخيالية. والثاني: منطقة الداخل وهي تمثل منطقة جذب

---

(٢٤٩) الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج٤، ص١٤٩.

(٢٥٠) الكشف والمشاهدة في المعتقد الصوفي، عبد الرحمن عبد الخالق، على موقع المرصد الإسلامي، http://www.tanseerel.com/

للمركز الأول، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسي والذهني، وهو تفاعل غير متوازن تغلب فيه المنطقة الداخلية، والتي ستعيد تشكيل الخارجي ليتوافق معها. والمركز الثالث: يتمثل في ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى، في تشكيل صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة (التقليدية) أو الإخبارية (الوصفية)[٢٥١].

فالارتداد للداخل هو الأساس في تكوين رؤيا الشاعر الحداثي، ففي أعماق ذاته الشعرية يعيد صهر العالم وفق رؤيته، ومن ثم يرنو إلى الخارج، وقد استوت نظرته، ليصوغها في نص يحمل الجديد فكرا وإبداعا وبناء للعالم.

ولكي نفهم رؤيا الشاعر الحداثي، علينا النظر إلى ثلاثة مستويات: مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية[٢٥٢]، وهذه المستويات تعني النظر إلى مجمل التجربة فكريا وتعبيريا وشعريا، فالرؤيا تعني وجود نسق فكري يعتمده الشاعر مسارا له، الذي ينظر به إلى العالم، وينعكس في طريقة تعبيره، وفي بناء لغته الشعرية وتكوين جمالياتها وأبعادها.

وسنتناول في المبحث القادم شعرية محمد عفيفي مطر كتطبيق مباشر على مفهوم الرؤيا الشعرية الحداثية، وكيف تجلّت فكريا ونصيا، في تجربة أحد شعراء الحداثة المميزين في الشعرية العربية المعاصرة.



(٢٥١) مصادر إنتاج الشعرية، د.محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٧م، ص٥٢.

(٢٥٢) فاتحة لنهايات القرن، ص٢٤٣.

(المبحث الثاني)

الرؤيا الشعرية في شعرية محمد عفيفي مطر

ديوان احتفالات المومياء المتوحشة نموذجا

امتزجت تجربة الشاعر " محمد عفيفي مطر " (١٩٣٥- ٢٠١٠م) الفكرية والسياسية مع مسيرته الشعرية، وتجلت في الكثير من نصوصه الإبداعية، فلا يمكن فصل آرائه السياسية والحركية، عما اعتنقه من أفكار واتخذه من مواقف وأعلنه من بيانات أو دبجه في مقالات، وكتابات نثرية، صاحبت منتوجه الشعري.

لقد كان " مطر " نموذجا مختلفا وسط الشعراء العرب والمصريين خلال نصف القرن الأخير، فقد بدأ يتلمس طريقه الإبداعي إبان حقبة الستينيات بكل شعاراتها الزاعقة، والتفاف كثير من الشعراء حول التجربة الناصرية، أو انحياز غيرهم إلى المذاهب الأدبية التي تروّج للواقعية أو الاشتراكية أو الفن للفن أو القومية.

إلا أن " مطر " آثر أن يغرد وحيدا، بعدما قرأ أبعاد المشهد السياسي في مصر والعالم العربي، وعمل بكل جدية على إعداد ذاته الشاعرة، قارئا نهما، ومفكرا متأملا، ومبدعا مختلفا، وواصل مسيرته التعليمية حتى نال شهادة جامعية الذي درَّس الفلسفة حتى حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة، وأجاد لغة أجنبية، كما لم ينقطع عن الساحة الأدبية، وبرز اسمه بقوة من خلال ترؤسه تحرير مجلة السنابل التي أصدرها عام ١٩٦٨ وأغلقتها السلطة الساداتية في العام ١٩٧٢م[٢٥٣]. وعلى الرغم من اندماجه في الحركات الوطنية والسياسية، وتفاعله المستمر مع أزمات الوطن، وأصداء هزيمة ١٩٦٧م، ومشاركته بقوة في الحركات الجماهيرية، إلا أنه لم ينحدر إلى الشعر المباشر بكل خطابيته وتقريريته، وإنما تمسك بمساره الشعري الإبداعي، الذي يقيم قلعة شعرية

(٢٥٣) رحيل الشاعر محمد عفيفي مطر احد رموز جيل الستينيات في مصر، تقرير على موقع BBC العربي، 2010/06/10، http://www.bbc.com/arabic/artandculture/

متكاملة في رؤاها وأخيلتها ورموزها، على قناعة من أن الشعر أجلّ من أن يكون مبتذلا في الميادين.

فيمكن القول إنه أسس شعرية الحداثة مبكرا في مصر، وقد تم الاحتفال بها لاحقا من قبل من قبل الجيل الجديد من شعراء السبعينيات، وتحديدا من قبل جماعة " إضاءة ٧٧ "، والتي توقفت كثيرا عند شعرية مطر وما فيها من جماليات ووعي عال، وظل " مطر " على فرديته، يأبى أن ينضم إلى الجيل الحداثي الجديد، وكأنه في منزلة بين منزلتين، فهو ستيني المجايلة، وسبعيني الشعرية، واستمر على نهجه الشعري خلال حقبتي الثمانينيات والتسعينيات، لم يتأثر بالطروحات النقدية المغايرة التي وجهت أسهمها إلى تجربة شعراء الحداثة في السبعينيات، لأنه كان مدركا أن تجربته جامعة العمق والفرادة والخصوصية.

وقد ظهر تمرده من خلال وعيه التام بذاته الشاعرة، وحرصه على تكوين رؤيا شعرية مستقلة ومتميزة عن السائد في عصره، وحتى في العصور التالية، وتبدى ذلك في ديوانه "رسوم على قشرة الليل"[٢٥٤]، حيث الخطاب الشعري المفعم بروحانية التجربة الصوفية، والمُحَمَّل بالأسئلة الوجودية، والممتلئ بعوالم القرية، يحاول دائماً أن يمزج بين كل هذه العوالم ليخلق ما يمكن تسميته بمادته الشعرية الخاصة به، والتي هي مزيج من الأسطورة والفلسفة والصوفية، وطمي الوطن، وعذوبة النيل، والانتماء إلى حد الثمالة إلى الجماهير، ورفض أنصاف الحلول، وعدم الانجرار إلى جماهيرية زائفة من خلال نصوص عالية الصوت في لحظتها، مدركا أنها ستفنى بعد إلقائها، وواصل دربه المختار في ديوانه "رباعية الفرح" [٢٥٥] الذي يتكون من أربع قصائد طويلة تتعلّق كل قصيدة بعنصر من عناصر الخلق: الماء والنار والهواء والتراب في الفلسفة اليونانية القديمة.

وستأتي قراءتنا لديوان " احتفالات المومياء المتوحشة "[٢٥٦] لمحمد عفيفي

(٢٥٤) دار آتون للنشر، القاهرة، ١٩٧٢م.

(٢٥٥) طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

(٢٥٦) من إصدارات دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

مطر من خلال منهجية تكاملية أساسها الوقوف على أبعاد الرؤيا الشعرية الكلية وما يتفرع منها في متن الديوان، ساعين إلى استكناه ما وراء الديوان، والظروف التي سبقته، ومن ثم تبدأ في تقديم قراءة كلية، للرؤيا الشعرية التي تغلف الديوان، فالشاعر "مطر"، ومنذ باكورة تجربته الشعرية، كان على وعي تام ببناء الديوان، وتكوينه، وبذلك يتخطى ما درج عليه كثير من الشعراء، عندما يجمعون في دواوينهم قصائد متفرقة، قد تكون غير متجانسة، وتم إنتاجها في ظروف نفسية متقلبة، مما يؤدي إلى بلبلة في تلقي الديوان بشكل كلي، ولا يساعد على إنتاج دلالة مشتركة من رحم النصوص الشعرية في ترتيبها وتنسيقها داخل الديوان، مع الوقوف على البنية النصية وجمالياتها.

ما قبل العتبات:

ونعني بها السياقات التي أحاطت بإنتاج هذا الديوان من قبل الشاعر، وهي لا ترتبط بفترة كتابة الديوان فقط، وإنما تمتد إلى طبيعة حياة الشاعر نفسها، وما اكتنفها من ضغوط وتقلبات وآراء، وهي حياة مثقف حقيقي، ناضل بالكلمة والفعل، والرأي والحركة، والشعار والنقاش، فنال تقدير المثقفين والمتلقين، وجعل لوقع كلماته في النفوس صدقية عالية، وكأننا ونحن نقرأ أشعاره نستحضر مقولاته ومواقفه.

ويمثل ديوان " احتفالات المومياء المتوحشة " قمة نتاج الشاعر محمد عفيفي مطر، لأنه كُتب في مرحلة متأخرة عمريا بالنسبة إليه، حيث قمة النضج الفكري والحياتي والفني. والديوان يمثل حالة فريدة من الخصوصية في تجربة محمد عفيفي مطر الشعرية، ولأنه كتب خلال فترة اعتقاله غالبا، إبان مشاركته في المظاهرات ضد حرب الخليج، حيث تم القبض عليه، وتعرض لتعذيب همجي[٢٥٧]، فالديوان ثمرة مباشرة لهذه التجربة القاسية التي تعرض لها " مطر"

(٢٥٧) محمد عفيفي مطر.. تقرير إلى النيل، أحمد زكريا، العربي الجديد، لندن، https://www.alaraby.co.uk/culture/2014/6/28

في خريف عمره، وهذا ليس عجيبا منه، فقد دأب على اتخاذ مواقف سياسية تعبر عن رفضه وتمرده على السلطة، غير مكتف بأن يصوغ اعتراضه شعرا أو نثرا، بل إنه دائمٌ في اتخاذ مواقف تحريضية ضد السلطة، على نحو ما فعل في قصيدة بعنوان "٦٨" يحثّ فيها الطلاب على التظاهر لإنهاء فترة اللاسلم واللاحرب التي وسمت بدايات عصر السادات،، ثم رحل عن مصر إلى العراق، اعتراضا منه على اتفاقية كامب ديفيد، والصلح مع الصهاينة. ووفي الوقت الذي كان فيه الشعراء والكتاب يتغنون بإنجازات التجربة الناصرية، دون النظر إلى الخطر الذي يتهددها من الداخل، كان مطر يكتب ديوانه "شهادة البكاء في زمن الضحك" مما جعل محمود أمين العالم يقول: "شاعر يبكي ونحن نبني السد العالي" [٢٥٨]. وهذا دليل على رهافة حسه السياسي، الذي يجعله ضميرا للأمة كلها، يقرأ واقعها المعيش على الأرض بين الناس، وقد اشتدت أيدي السلطة على معارضيها، وتسيد الإعلام الموجه العقولَ.

وكأن " مطر " يلتقي مع تعريف الفيلسوف " جوليان بندا " للمثقفين بأنهم: " عصبة صغيرة من الملوك -الفلاسفة "، فهؤلاء يتحلون بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ، ويشكلون ضمير البشرية، أما اللائمة فتقع على المثقفين الذين يرضون بالوقوف مع العامة، منشغلين بمصالحهم الدنيوية، والمنافع المادية والتقدم الشخصي، ويتخلون عن رسالتهم، التي هي مبادئ الحق والعدل ورفض الظلم والوقوف مع الضعيف[٢٥٩].

فعلى المثقف الحقيقي امتلاك قدر كبير من الوعي والفهم والعلم ما يجعله منتبها لحقائق الواقع، غير منخدع بزيف الشعارات، وأن يضع بوصلته الأساسية في الترفع عن الدنيا ومنافعها، كي لا يكون عرضة للابتزاز بالقول أو النفاق، أو يتم شراؤه من السلطة، أو يركض هو خلف السلطة، أو يخضع للترهيب فيصمت.

وقد جاء موقف " مطر " من حرب الخليج الثانية، ثم سقوط بغداد، مثل سائر

(٢٥٨) المرجع السابق.

(٢٥٩) صور المثقف (محاضرات ريث ١٩٩٣م)، إدوارد سعيد، دار النهار، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢١، ٢٢.

مواقفه السابقة، التي تنتصر لمبادئه الرافضة لهيمنة المحتل الأجنبي، وعودة الاستعمار في أثواب جديدة، واستنزاف ثروات الأمة ومقدراتها. وكان انفعاله هو الأشد. ويا للعجب عندما نجده يلتقى مع موقف المثقفين والمفكرين في الغرب، الذين توقفوا كثيرا عند حرب الخليج الثانية، وسقوط العراق كله تحت الحصار الأمريكي المباشر. حيث رأى المثقفون في أوروبا وأميركا أن الحرب بوصفها حقيقة واقعة وكائنة علينا أن نتعامل معها كظواهر نصية في التاريخ والسياسة، تتماس مع القصائد والروايات، وتكون إحداثيات الحرب بمثابة نصوص على المثقف قراءتها والتمعن فيها، وتحديد موقفه الأخلاقي منها. فلا تترك الحروب للساسة ولا للمؤرخين وحدهم، وإنما هي هم ثقافي في الدرجة الأولى[٢٦٠].

إن ما تعرضت له الأمة العربية في جناحها الشرقي، بدءا من الحرب العراقية الإيرانية (١٩٨٠-١٩٨٩)، ثم حرب الخليج الثانية (١٩٩١م)، ثم سقوط بغداد (٢٠٠٣م)، لهي من أشد النكبات التي تضع عشرات الأسئلة أمام الشعراء.

وهي تتسق مع موقف الشاعر الحداثي، الذي " يجعل " التغيير " بما يكتنفه من دلالات الرفض والتمرد والثورة والخلق والابتكار والولادة مقولات لا تضفي على الشاعر والشعر صفت النخبوية والتميز فحسب، وإنما صفات الفعل المحرّك، أو المثير الرئيس الذي تنطلق من ذاته الفاعليات كلها، وترد إليه نواتج التغيير "[٢٦١].

وهذا ما يفسر موقف الشعراء الحداثيين خاصة، عندما اهتموا بقضايا الأمة، وسعوا إلى اتخاذ مواقف وإصدار بيانات، لأنهم على قناعة تامة بدور الشاعر في التاريخ، الذي هو ذو رؤية ديناميكية وحركية فياضة، وفي سبيل ذلك، فإن الحداثيين يضغطون على مقولة " التحول والتغيير "بوصفها الطرح الأمثل لتجاوز

(٢٦٠) نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، كؤيستوفر نوريس، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩م، ص٧١.

(٢٦١) الحداثة التموزية: دراسة موضوعية بنيوية في شعر أدونيس والسياب وخليل الحاوي، د.عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٢٤.

المرحلة التاريخية المهترئة في حياة العروبة [٢٦٢]. وبالطبع فإن الأمر لا ينسحب على كل الشعراء والمثقفين الحداثيين، فهناك من اتخذ مواقف سلبية أو مضادة لما هو متوقع منه، وهناك من انحاز إلى السلطة راضيا بعطاياها، وإنما الحديث السابق ينصب على المثقف الجاد المخلص.

وكما يقول مطر:

أنا جسدٌ سكنُ الصوتُ أعضاءه.. وأنا الصوتُ

أسكنُ في جسد الشعبِ..

هذا أنا، غضبُ النار، ونارُ الغضبِ

وهذي النعوش المليئة مسبحتي ودمي طالعٌ

في عروق الخشبْ[٢٦٣]

فلم يعد الشاعر مجرد كلمات، وإنما هو صوت لكل مظلوم ومنتهك وضائع من الأمة: أبنائها، ومدنها، وأرضها، وتاريخها. وكم كان مبدعا وهو يشبه شعريته بالصوت، الذي لا بد أن يكون زاعقا عاليا، بل إن جسده تركب على الصوت. هذا على المستوى الفردي الذاتي، الذي سرعان ما سيتوحد ليسكن في جسد الشعب، ليتوحّد مع الجمعي. ومن ثم تصبح الأنا الشعرية غضبا ناريا، ونار الغضب، ليثبت أن الشاعر ليست كلمات فقط، وإنما هو متوحّد مع جسد الأمة كلها، حتى أن النعوش الحاملة للأجساد المتقطرة دماء، إنما هي جسده، والدماء دماؤه.

العتبات الأولى والرؤيا الكلية:

ونقصد بها العتبات النصية التي تشكل مقدمة الديوان، وما تشمله من عناوين وإشارات وإحالات، قبل الولوج في قراءة المتن. ولكي ندرس العنوان لابد من اتخاذ منهجية محددة، تستهدف فهم العنوان في فضاء الرؤيا الشعرية التي يحملها

(٢٦٢) السابق، ص٢٥.

(٢٦٣) احتفالات المومياء المتوحشة، ص٧١، ٧٢.

الديوان وما تحمله من دلالات كلية. والمنهجية المقترحة تتوقف عند: المظهر التركيبي للعتبة النصية، من حيث قدرتها التمثيلية على احتواء شروط الإنتاج النصي، فتنظر إلى العتبة في إطارها العام كنص مواز لسياق العمل الأدبي، وأيضا من أجل الوقوف على مقاصد المؤلف في اختياره لهذه العتبة تحديدا [٢٦٤].

فلاشك أن العنوان يمثل اختيار قصديا متعمدا من قبل المؤلف، من أجل جذب القارئ، وحفزه على القراءة، فدلالته حاضرة قبل القراءة، وأثناءها، وبعدها.

ويشكل عنوان ديوان " احتفالات المومياء المتوحشة " العتبة الأولى، والتي تثير القارئ وتدهشه لما فيه من دلالة، قد تبدو غامضة على نحو ما، ولكن مع القراءة العميقة للديوان، تتكشف دلالة العنوان، ومن ثم يتفاجأ القارئ ثانية بما تحويه.

فالمومياء تحيلنا تلقائيا إلى علم الآثار، خاصة الآثار الفرعونية، حيث إنها: عبارة عن جسد أو جثة محفوظة بشكل أو بآخر، ترتبط المومياوات بالأساطير والمحنطات المصرية. لكن اكتشفت مومياوات عديدة محفوظة تم العثور عليها في كل أنحاء العالم وبكل القارات حيث اتبع فيها أسلوب التحنيط [٢٦٥]. وما يشاهده الإنسان منها هو ما تبقى بعد الحفظ، من عظام مكسوة جلدا، وجسد مغطى بأربطة كثيرة، أراد المحنطون حفظه من عوادي الزمن، واهترائه بفعل تأثير الأرض.

ولكن عندما نقرأ العنوان في صيغته التركيبية، وفي ضوء دلالة الاعتقالات والسجون، مع شموخ الذات الشاعرة وثباتها وكلاهما يشكلان الرؤيا الأساسية للديوان؛ يتبدى لنا أن المقصود بها هو الحاكم الطاغية، الذي يتوحش عندما يمتلك السلطة، ويتوغل على الشعب، مستغلا خنوعه وخوفه. وحتى لو كان للحكام الطغاة من إيجابيات، كما يروّج مناصرو الاستبداد، مثل نشر الأمن، وكبح

(٢٦٤) عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص١٠، ١١.

(٢٦٥) مادة مومياء على ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki

التمرد، وتقديم خدمات اجتماعية، سيكون السؤال: "ما قيمتها إذا كان ثمنها تدمير الإنسان وتحطيم قيمه، وتحويل الشعب إلى جماجم، وهياكل عظمية، منزوعة النخاع، شخصيات دونية، تطحنها مشاعر الدونية والعجز واللاجدوى؟"[٢٦٦]، ومن هنا فإن دلالة التوحش هي سلطة الاستبداد عندما يكون القمع ديدنها في الحكم، فتنتج شعبا مستكينا ينطق الرعب في عيونه، ولا نتوقع أن يصمد الشعب عندما تسقط الأوطان.

أما دلالة لفظ " احتفالات " التي تأتي في مطلع صيغة العنوان، فإنها تعني الاحتفال الذي هو كل بهجة وسعادة، ولكن في ضوء الدلالة الكلية للديوان، فإنها تفيد معنى مضادا / عكسيا، ألا وهو العقاب المستمر والممنهج لكل من يعارض سلطة الحاكم / المومياء، وسيكون العقاب متوحشا دون شك. وكي لا نبتعد كثيرا، نستحضر هنا لفظة " حفلة " الذي يستقبل المعتقلين عند دخولهم وصولهم إلى السجن في المرة الأولى، ولا زلنا نتذكر مشهد المعتقلين السياسيين في فيلم " البريء" (١٩٨٦م)، وكيف كان يتم استقبالهم بالكلاب والعصي عند وصول سيارة الترحيلات إلى بوابة السجن، فيما يسمى ضمنا " حفلة الاستقبال".

ويمكن أن يحمل العنوان دلالة أخرى، نأخذ من المتن الشعري نفسه، وتتصل بالشعب ذاته، الذي يتحول إلى جماجم تملأ الساحات، وتبحث عمن يواريها الثرى، أو هي جماجم فوق الأكتاف، تسير في خوف واستكانة. يقول مطر:

" بيننا أرض الأذلاء المهانينَ

وأيام العروش

ومماليك الدم الواحد، والخبز النحاسيّ

وتاريخ السجون

وأنا – وآه من الكره – أمدُّ الجسر حتى يقتلوني..

---

(٢٦٦) الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤م، ص٦.

وفي جمجمتي عششت الغربان

في مملكة القش وأوراق التقاوي- الجسد

علني آخذ رأسي، بعد أن يضربه السيف وأمضي

خارجا من ملكوت الخوف..»[٢٦٧]

الخطاب الشعري في المقطع السابق، يبحر في التاريخ القديم والزمن المعاصر، ويجعل الأمكنة علامات على ذلك، فما بين الإنسان المعاصر المقهور، وبين غيره من ملايين الخائفين على مدى الزمان ؛ هو أرض الأذلاء، والعروش الحاكمة المستبدة، ومماليك الدم الواحد، ويأتي تعبير " تاريخ السجون " مؤكدا هذه الدلالة.

فالسجون هي القاسم المشترك في تاريخ الطاغية الذي "يقترب من التأله (كأحد نواتج إحساسه بجنون العظمة)، فهو يرهب الناس بالتعالي والتعاظم، ويذلهم بالقهر والقوة وسلب المال، حتى لا يجدوا ملجأ إلا التزلف له وتملقه. (بل إن) عوام الناس يختلط في أذهانهم الإله المعبود، والمستبدون من الحكام "[٢٦٨].

ويقول مطر أيضا، وقد عاش لحظة الإعدام تخيلا وبدت لنا كأنها حقيقة:

وقفتُ بين النطع والسيافْ

مستجمعا مملكتي الخفيةْ

وارتعشت في جسدي مواسم القطاف

وانفجرتُ خلية خليةْ

تحجرت وارتعدتْ مفاصلي من خوف أن أخافْ[٢٦٩]

إنه الجسد الذي سيتحول إلى مومياء محنطة أو قد يتمزق أشلاء ويتناثر في الأرض، ولأن الإنسان – وأيضا الذات الشاعرة – لا يشغلها مآلها بعد الموت، عملا

(٢٦٧) الديوان، ص٢٩، ٣٠، ٣١.

(٢٦٨) الطاغية، م س، ص٤٤.

(٢٦٩) الديوان، ص٩.

بالقول المأثور " لا يضير الشاة سلخُها بعد ذبحِها "، فتركزت الرؤيا على تصوير مشهد الرأس الذي حان قطافه، وكأنه ثمرة يانعة. وجاء النص سرديا، مع بلاغة الحذف شديدة التكثيف. فقد وقفت الذات الشاعرة بين النطع والسياف الذي هو قائم بسيفه، واستجمعت الذات كل مكنوناتها النفسية / الخفية، ولكن حب الحياة يرتعش في الخلايا، وترتعد المفاصل، ويترسب في النفس إحساسين متناقضين ومركبين في آن، ويا للمفارقة: إحساس من الخوف ؛ خوفا أن يخاف أو يتراجع. فهو أشبه بظلمات بعضها فوق بعض. ثم يتوقف السرد الشعري، وتتوقف أنفاسنا – نحن القراء الأحياء– فقد انتهى المقطع بخوفين، ثم صمت، لأن الموت يقين يقطع كل خوف.

نخلص مما سبق أن الرؤيا الشعرية الكلية في الديوان تتمحور حول: مواجهة كل عسف وظلم واستبداد، من خلال موقف الذات الشاعرة، التي لا تكتفي بالتباكي، ولا وصف أنهار الدماء المنثالة، وإنما تشترك في كل فعل، وتشتبك في كل موقف، ولا تعرف للسلبية سبيلا.

الملاحظ أن الذات الشاعرة حاضرة بكل كينونتها، الجسد والشعر والفعل والممارسة، نقرأ:

جسدي يتوهج بالشمس خلف نوافذه الموصدة

أغني وأكتب أقمار عشبٍ مجنحةً وشموسا معلقة

بالشبابيك، أكتب إكليل فاكهة وأضفره في

زواج المواويل والماء والطمي

أكتب فجر الموانئ وقبّرة الموج والسفن العائدة

وأكتب شال الصبايا الملون، أكتب أجسادهن

المليئة بالرعدة الموقدةْ

وأكتب أغنية الريش والقش، أكتب تاج

العصافير للرحم الواعدةْ

وأكتبُ جوعي على واجهات المتاجر..

وأكتب جوعي مظاهرة تستحم بدمع الشوارع تكبرُ

تحت الهراوات، تدخل أروقة السر

تحلم بالثورة الغامضةْ(٢٧٠)

المقطع السابق، يوضح بجلاء موقف الذات الشاعرة من العالم حولها، فهي تتوحد مع العالم الخارجي في كل قضاياه وهمومه ومشكلاته، فالشاعر ليس منغلقا على ذاته، يجترّ اغترابه - كما يحلو لبعض شعراء الحداثة التغني به - وإنما هو جزء من الأرض والناس والدم بحكم انتمائه العضوي إلى الريف المصري، واعتزازه بهذا الانتماء إلى النخاع، ومعلوم أن الشاعر لم يبرح قريته " رملة الأنجب " إلا لفترات محدودة، حيث يسافر ثم يؤوب إليها مُسرعاً، محتميا بها من وحشية المدن التي لاحقتهُ بتعقيداتها وقسوتها، وهو الريفي البسيط، المنتمي إلى طين الأرض والمرتبط ارتباطاً وثيقاً بترابها إلى الحد الذي جعلهُ يُكثر من تضمين أشعاره بكل مفرداتها مثل الطين والرمل والطمي والماء وحتى النباتات كالنارنج والليمون.

وفي المقطع السابق، تظهر الذات الشاعرة بحقيقتها، فهي تكتب: الفاكهة، وشال الصبايا، وأغنية الريش والقش، وتكتب جوعها / شوقها أمام واجهات المتاجر، وجوعها في المظاهرات الطلابية، الحالمة بالثورة. إنها ليست شاعرة بالكلمات فحسب، وإنما تكتب كل مواطئ أقدامها في الوطن، وكل علاقاتها مع البشر، وتكتب الموال والأغنية، أي أنها تتوحد مع كل شيء، وتصوغ شعرا كل ما حولها.

نرصد أيضا في المقطع السابق علاقة الذات الشاعرة بالجسد، فهي علاقة توحدية تكاملية، الذات بكل مشاعرها وعقلانيتها وروحانيتها تتوحد مع الجسد في حركته وسكناته، وهذا رفض للفلسفة المثالية بكل ثنائياتها، التي تفصل بين الروح والمادة، والعقل والجسد، ويعزز في المقابل الفلسفة التكاملية، التي

(٢٧٠) الديوان، ص٥٧، ٥٨.

هي لب الرؤية الفلسفية الإسلامية التي تتعامل مع الذات الإنسانية كلا واحدا، لا تحتقر الجسد، بل تعده حاوي الروح، يؤدي العبادات، ويترجم رغبة الروح في العمل والحركة والقول.

وقد تحقق ذلك في مقولات الشاعر: "جسدي يتوهج بالشمس خلف نوافذه الموصدة"، و"أكتب جوعي " وكلها دالة على حضور الجسد جنبا إلى جنب مع القول والفكر، كما يكتب أجساد الآخرين شعرا، ونراه في قوله: " وأكتب شال الصبايا الملون، أكتب أجسادهن "، فلا يكتفي بالمشاعر ولا الأفكار، وإنما ينثر شعرا الجسد بحركاته وسكناته.

إن من أبرز سمات الحداثة الشعرية، أنها ارتكزت على فلسفة القطيعة بالفعل، ولكنها قطيعة مع التراثي والتقليدي والأحاسيس والعبارات المكرورة، واحتفت بكل جديد ويومي، حتى أنها أنتجت ثقافة اليومي، وأصبح اليومي مكونا لمظاهرها، خاصة في علاقتها مع المدينة، بكل قساوتها، وغياب مشاعر قاطنيها. وإن كانت استدعت من الماضي مكونات لشعريتها مثل الأساطير والنصوص الدينية وأشعار المجددين، ومقولات الفلاسفة، وعظّمت في ذلك حرية الذات الفردية [٢٧١].

ومن ثوابت فلسفة الحداثة أنها عظّمت من قيمة الجسد، فكان هو الشاغل الأساسي لها، مع الارتباط بالأرض، والانكفاء على الذات، ففي الرؤيا الحداثية يصبح الجسد محورا مركزيا في فهم الشخص الحداثي، وهويته الذاتية [٢٧٢].

فلا عجب أن نجد الجسد حاضرا بقوة في تجربة الديوان، وبمستويات وأشكال وأنماط مختلفة، ومعه في ذلك التواصل مع الأرض والماء والدم، يقول:

هل قلت إن الأرض أقرب من دمي

إن الدم الفوار طمي من خرائطها..

(٢٧١) فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٤٠٦، ٤٠٧.

(٢٧٢) الجسد والسياسة، مريم وحيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٧٢، ٧٣.

والأرض أقرب من دمي، فأنا اختيار الأرض

والأرض اختياري..[٢٧٣]

فالذات والأرض واحدة في الرؤيا الشعرية، والأرض ممتزجة بالدماء، والدماء تروي الأرض عندما تقدم تضحياتها في سبيل استقلال الأوطان. ونلاحظ أن ارتباطها بالأرض واضح من خلال يقين الذات أنها اختيار من الأرض، وهي كذات اختارت أيضا الأرض، فالعلاقة عضوية، ونفسية، وأيضا اختيارية.

وتتبدى صرخات الذات الشاعرة في قوله:

تعلو نداءاته:

يا زمان الولاء المبعثر كالريح هل

عصفت بحدودي عواصفك المستسرّة

فالعرش منغرسات قوائمه في

المسافة بين الشهيق والزفير

أم انحسر الواغلون

فمملكتي آخر الظنّ أولها !![٢٧٤]

ترتفع نداءات الذات الشاعرة، وهي ترى أن الولاء مبعثر، كالريح التي تتوزع في كل مكان، مما يدل على ضياع الولاء للحقيقة، وليست تلك المشكلة، وإنما الذات الشاعرة خائفة أن تكون الريح / الولاء المبعثر قد لامست حدودها هي، وتأثرت بها.

فهو موقن أن مملكته الشعرية والذاتية لا تعرف تبعثرا، وأن الظنون تتبعثر عند مدخلها، وأن الواغلين / الوالجين فيها، سيجدون عرشا للذات ثابتة قوائمه.

---

(٢٧٣) الديوان، ص١٩٦، ١٩٨.

(٢٧٤) الديوان، ص١٦٦، ١٦٧.

الرؤيا والمرجعية والحداثة:

يثير هذا الديوان قضية تتصل بطبيعة الرؤيا في شعرية الحداثة، وهي غياب المرجعية في النص، فالشعر الحداثي لا تتأسس مرجعيته وفق مفهوم المحاكاة، وإنما يؤسس لنفسه عالما خاصا، وجوا مفارقا، وتحقق مفهوم القطيعة عن العالم الخارجي(٢٧٥)، وهو ما دفع الشاعر الحداثي إلى السعي إلى " الكشف عن المجهول، وتأسيس للعالم"، وهي مفاهيم طموحة للغاية، قد تكون فوق طاقة الشعراء أنفسهم، مما يؤدي إلى محاولتهم لابتداع أنساق وأشكال وتقنيات تعبيرية لم يعهدها الشعر ولا الشاعر من قبل، وهذا أحد أسباب الإبهام والتعقيد والصعوبة في شعرهم، وأكثر ما تتشوش الرؤيا عند الشاعر أو تغيب عندما يحاول إنتاج الرؤيا وقد لا يصل إليها، فيخرج شعره في جو سديمي لا ندرك دربنا فيه وإنما نتحسسه (٢٧٦).

فالرؤيا الحداثية تواجه تحديينِ جديدين: الأول محاولة الشاعر كسر الرؤى التقليدية النابعة من محاكاة العالم الخارجي، والتعبير عنه شعريا، والثاني: ابتداع أنماط تعبيرية وأنساق جمالية تناسب ذلك. وما بين هذين التحديين، تأتي صعوبات جمة تتصل بمقدرة الشاعر نفسه، وطبيعة الشعرية المنتجة.

وقد نجح "مطر " في التماهي مع الرؤيا الحداثية وتقنياتها في أعماله المتعددة، مما جعل شعره في حاجة مستمرة إلى القراءة الشارحة، وتفسير رموز المعاني، لأنه بلا مرجعية خارجية يمكن الاستناد إليها، فقلعته الشعرية متكاملة تحتاج لمن يتسورها بتؤدة حتى يفك مغاليقها، ويظفر بكنوزها. بل يمكن القول: إن غياب المرجعية هي علامة واضحة في مسيرة " مطر الشعرية، وكل شعراء الحداثة معه، وانعكس ذلك على التخييل الفني لديهم، من خلال صور غارقة في السيريالية والفرويدية والتجريدية، تسعى لتحطيم الصورة التقليدية القائمة

---

(٢٧٥) شعرية غياب المرجع: في ديوان رباعية الفرح، أبو اليزيد الشرقاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء ٢٠١٥م، ص١٤٨.

(٢٧٦) الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م، ص١٤٠.

على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة، كما أن الحداثيين يسعون إلى تغليب التشكيل على حساب الدلالة والمعنى، مما يزيد نصوصهم غموضا [٢٧٧].

إلا أن الأمر مختلف في ديوان " احتفالات المومياء المتوحشة "، فالمرجعية الشعرية واضحة، ويحددها الشاعر من خلال معلومات مذكورة في العناوين والمتن، وكلها تتصل بالرؤيا الكلية في الديوان، المتعلقة بالسجن والاعتقال والاستبداد والموت، كما في قصيدة بعنوان: " سهرة الأشباح: محاكمات وانتظارات، ١٨ / ٧ / ١٩٧٠م "[٢٧٨] فالعنوان مرجعيته محددة، من خلال ذكر موعد استدعائه للتحقيق ثم المحاكمة، وذلك منذ ما يقارب أربعين عاما، بالنظر إلى موعد صدور الديوان. ليثبت الشاعر أنه يؤرخ شعريا لعلاقته مع جهات التحقيق والمحاكمة والسجن. وكأنه يؤرخ سيرته مع الاعتقال شعريا، إلا أنه لا يسقط في فخ الوصف التقليدي والتباكي لما حدث معه في هذه التجربة، وإنما يعدها بداية يحلق منها إلى آفاق شعرية عالية. وبعبارة أخرى: لقد انطلق من تجربة شخصية واقعية إلى آفاق شعرية جديدة، لم تنفصل كثيرا عن جوهر التجربة، ولكنها كونت عالمها الشعري الخاص بها.

كما يؤرخ بعض القصائد في ديوانه بتاريخ مقارب زمنيا للتجربة، مثل (٣٠ / ٩/١٩٧٠م) (٢٧٩)، وكذلك في تواريخ أخرى مثل: (٢٢ / ١٢ / ١٩٧٣م) (٢٨٠)، (٢٩ / ١١ / ١٩٧٣م) (٢٨١)، (٢٢ / ٢ / ١٩٨٨م)، (١٧ / ٤ / ١٩٧٨م) (٢٨٢)، (١٩ / ٨ / ١٩٧٧م) (٢٨٣)، (٣١ / ١٠ / ١٩٩١م)[٢٨٤]؛ مما يجعلنا معتقدين

(٢٧٧) شعرية غياب المرجع، ص١٤٨، ١٤٩.

(٢٧٨) الديوان، ص٧.

(٢٧٩) الديوان، ص٥٤.

(٢٨٠) الديوان، ص٦٠.

(٢٨١) الديوان، ص٩٢.

(٢٨٢) الديوان، ص٢٦٨.

(٢٨٣) الديوان، ص٣٤٣.

(٢٨٤) الديوان، ص٣٧٦.

بكتابتها في هذه الأزمنة السابقة ،وقد آثر الشاعر نشرها بعد عقود، بعد اكتمال التجربة بغيرها من النصوص التي تتابعت عليها. وهذا أمر يحسب للشاعر، لأنه أخفى هذه النصوص في جعبته عقودا وسنين، حتى اكتملت رؤيته الشعرية، ونشرها، على عكس كثير من الشعراء، الذين يفضلون نشر قصائدهم الناضجة، فلا صبر لهم على إخفاء نصوص ؛ هم راضون عنها فنيا ورؤيويا وجماليا.

أمر آخر يتصل بهذا التتابع الزمني، فالشاعر رتّب قصائده في ديوانه وفق منظومة رؤيوية متكاملة، دون السقوط في فخ التراتبية الزمنية، وهذا ما نلاحظه من الرصد السابق، فالقصائد مدونة في الديوان بتواريخها المختلفة، المقدَّمة أو المؤَخَرة عن بعضها البعض. وثمة كثير من القصائد، دون تواريخ، وهي تأتي في ثنايا القصائد المؤرخة، ويبدو أنها كُتِبت خلال فترة زمنية متقاربة، في رغبة من الشاعر لإكمال العالم الرؤيوي للنصوص التاريخية لديه.

وبعض النصوص المؤرخة زمنيا تشير إلى ما أصاب الأمة من مصائب، مثل قصيدة " اصطلاء النشيد " المكتوبة في تاريخ (٣١ / ١٠ / ١٩٩١م)[٢٨٥]، وقد جاءت بعد الغزو العراقي للكويت، وكُتبت أثناء استمرار الغزو، ووقوف العالم كله على شفا الحرب، وما أصاب أبناء الأمة من ألم، وهم يرون بلدا كبيرا في حجم العراق سيُدَمَّر، وهو ما حدث بالفعل. ولكن القصيدة تتحدث عن مرجعية خارجية، ذات صلة خاصة بعالم الشاعر، وهي وفاة والد الشاعر، يقول " مطر ":

ها أهلُكَ في الموت يخبّونَ

أبوك انكشف عن نومه أقمطة الفجرِ

وعن خطوته البوابة انشقتْ

وللخطوة إيقاع الطبولْ

آه يا وجه أبي الميتْ[٢٨٦]

---

(٢٨٥) الديوان، ص٣٦٩ - ٣٧٦.

(٢٨٦) الديوان، ص٣٧٤.

إذا كان عالم الديوان معنون بالمومياء، والتي تعني الموت أولا وأخيرا، فإن هذا النص يشترك في الرؤيا الكلية، بأن الموت هو العدل الإلهي المطلق، الذي يستوي فيه جميع البشر، وإن كان الشاعر يلحّ على تضمين الرؤيا الكلية في الديوان، التي تنتصر لكل الشهداء، الذين قدموا دماءهم في سبيل المبدأ، يقول " مطر " :

مراثٍ هي زحام الآفاقِ بمواكب الدم وبطائح
الشهداءِ، وداثر الثارات المورّثة[287]

و "مراث" جمع مرثاة ومرثية، وكأن الذات الشاعرة تأبى إلا أن تضم الأب يوم وفاته إلى الشهداء، واللفظ هنا دال، فالشهيد يطلق على كل من مات في سبيل مبدأ وعقيدة عظيمة، ولم يقاتل من أجل دنيا أو منفعة، وما أكثر الشهداء في سبيل الإنسانية. وتأتي لفظة " داثر " بمعنيين يحتملهما السياق: الأول بمعنى الغافل، والثاني بمعنى المندثر الممحوّ، فالشهداء لا يطالبون بثارات لهم، لأنهم غافلون عن المطالبة بالقصاص من الظلاّم المستبدين، فلا توريث لثأر عندهم يكفيهم الاستشهاد.

حيث يتحولون إلى أجساد فاقدة الروح، وتستعد لطقوس الدفن:

وأبي يلتفّ بالكتان بعد الغسل والطيب وحناء الحنوط
الجوقة اصطفت.. وللمهرة ترجيع الصهيلْ
أيها الشعر الذي يقطر بالطل والدمع.. تهيأ[288]

التفاف جثمان الأب بالكتان بعد غسله، ثم وضع حنّاء الحنوط عليه، هذه أمور ضمن طقوس التحنيط الباقية من موروثنا الفرعوني، والتي تلاشت في تقاليد المصريين، ولكن الذات الشاعرة عازمة على أن تقيم لجثمان الأب المسجى طقوس جنائزية تشابه ما كان يقوم به الفراعنة قديما، وهم يشيعون موتاهم. وطقوس شاعرنا مضمخة بشاعريته، فالجوقة هي جوقته، والمهرة هي نصوصه، ثم ينادي على شعره، الذي تلبس بذاته، فقطّرت دمعا وطلا، لتتهيأ لتوديع الأب.

(٢٨٧) الديوان، ص٣٧٢.

(٢٨٨) الديوان، ص٣٧٣.

هذا، ويبدو أن الموت موضوعا ملازما لشعر الحداثة، حيث نجده متواترا في مجمل التجربة الشعرية الحداثية، ولدى أبرز رموزها، فالموت ملازم للشاعر، وإن تغنى بالحياة، فحتما هو خائف من الموت، أو أن كل لذة سيعقبها فناء وموت، والإبداع الحقيقي - لديهم - يتضمن فناء الذات الشاعرة في رؤياها، وأحلامها(٢٨٩).

خاتمة:

يمكن أن نستخلص في نهاية البحث جملة أمور:

أولها: إن الرؤيا هي جوهر الشعر الحداثي، وهي التي تحدد موقف الشاعر الحداثي من الوجود كله، وعليه أن يكون ذا رؤيا عميقة شفافة، تقترب من الكشف عند الصوفية، ويحاول بها استكناه ما وراء الواقع، وتخطي زيفه، وصولا للحقيقة.

ثانيها: تمثل شعرية محمد عفيفي مطر نموذجا يجمع بين طزاجة الرؤيا، وعمقها، ولا يعرف تجاهلا للواقع، وإنما ينطلق منه، ويرتقي عنه إلى فضاءات إنسانية رحبة.

ثالثها: الطاقة الشعرية عند " مطر " تصهر كل عناصر تكوينه في نصوصه، ما بين الماء والطمي والهواء، والتاريخ والأسطورة والموروث، والقرآن والإنجيل، والذات الشاعرة نفسها وتجاربها الخاصة، ووقفاتها أمام حادث الموت والميلاد.

رابعها: إن شعرية " مطر " أشبه باليم الممتد العميق، مهما أبحرت فيه تكتشف شطآن جديدة، وأراضي بكرا، ومهما تعمقت وجدت المزيد من الشعاب المرجانية واللآلئ التخييلية. وهي أيضا أشبه بالغابة في تزاحم أشجارها، ووفرة ظلالها، قد تتعب من يتوغل فيها، ولكنه حتما لن يضل سبيله على تعدد دروبها وتشعبها.

خامسها: تغلفت شعرية " مطر " بالحكمة الإنسانية، وإن غلب عليها الشجن، وكثر حضور الموت، وتناثرت الأشلاء والدماء، ولكنها - رغم كل ذلك - مفعمة بالأمل، والإدانة لكل استبداد وظلم، ورفض مهانة الإنسان.

(٢٨٩) انظر تفصيلا: الحداثة التموزية، م س، ص١٣٩ - ١٤١.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

- الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الغني باره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- احتفالات المومياء المتوحشة، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م
- الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤م.
- الجسد والسياسة، مريم وحيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م
- الحداثة التموزية: دراسة موضوعية بنيوية في شعر أدونيس والسياب وخليل الحاوي، د.عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- الحداثة في الشعر العربي: أدونيس نموذجا، سعيد بن زرقة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
- شعرنا الحديث إلى أين؟، د. غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، د ط، ١٩٨٦م.

- صور المثقف (محاضرات ريث ١٩٩٣م)، إدوارد سعيد، دار النهار، بيروت، ١٩٩٦م.
- الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤م.
- عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م.
- العلمانية تحت المجهر، عبد الوهاب المسيري، د. عزيز العظمة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت -دمشق)، ط١، ٢٠٠٠م.
- فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، كؤيستوفر نوريس، ترجمة: د.عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩م.
- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د ت.
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.

ثانيا: الدوريات والمجلات:

- الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو – سبتمبر ٢٠٠٣م.
- شعرية غياب المرجع: في ديوان رباعية الفرح، أبو اليزيد الشرقاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء ٢٠١٥م.

- مصادر إنتاج الشعرية، د.محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٧م.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

- البصيرة والفراسة، على موقع منارة الإسلام، http://www.islambeacon.com/
- رحيل الشاعر محمد عفيفي مطر احد رموز جيل الستينيات في مصر، تقرير على موقع BBC العربي، http://www.bbc.com/arabic/artandculture/٢٠١٠/٠٦/١٠
- الكشف والمشاهدة في المعتقد الصوفي، عبد الرحمن عبد الخالق، على موقع المرصد الإسلامي، http://www.tanseerel.com/
- مادة مومياء على ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki.
- محمد عفيفي مطر.. تقرير إلى النيل، أحمد زكريا، العربي الجديد، لندن، https://www.alaraby.co.uk/culture/٢٠١٤/٦/٢٨



الفصل السادس

الاغتراب عنوان الحياة والإبداع والجمال

غربة الذات والعالم الإبداعي
قراءة في شعرية شريف رزق[٢٩٠]

تمتد تجربة شريف رزق لأكثر من ربع قرن، مثمرة إبداعا ودراسات أدبية عبر إصدارات متتالية , وفي إصرار واضح من الشاعر على تكوين عالم شعري خاص به، نابع من ذات مبدعة مخلصة لمشروعها الشعري، المعتمد في لبّه على قصيدة النثر مع الاستفادة من الإيقاع الشعري المتوارث في جمالياته الصوتية والبلاغية، مع سعي شاعرنا إلى رفدها بالدراسات الأدبية التي تؤصل لقصيدة النثر وتنظّر لها على مستوى التراث والمعاصرة معا.

ونروم في هذه الدراسة تأمّل ودراسة مجمل التجربة الشعرية، التي يمكن نعتها بأن الاغتراب الوجودي سمتها، وجماليات الشعرية المعاصرة دربا لها.

لذا، فإننا نطمح إلى تقديم رؤية كلية قدر المستطاع، حول ملامح مشروع شريف رزق عبر استنطاق نصوصه، بغية الوصول إلى ملامح هذا العالم، وأبرز محطاته، باستخدام نهج القراءة النقدية الكلية، التي لا تقف عند قصيدة أو كتاب بقراءة مفصّلة، وإنما تنظر إلى مجمل السيرة الإبداعية ومنجزها الإبداعي، وبالطبع لا تدعي شرف الإحاطة فهذا أكبر من طموحها، بقدر ما تسعى إلى إيضاح أبرز معالم وملامح التجربة، و خطوطها الأساسية، وأوجه تعرجاتها وألوانها، وتلك مهمة نحتاج إليها جنبا إلى جنب مع الدراسات النقدية التي تتناول كتابا أو قصيدة أو قصائد متعددة، وبعبارة أخرى: فإن نهج القراءة النقدية الكلية لتجربة شاعر، تمثل إطارا واسعا، يمتلئ بالدراسات النقدية للقصائد والدواوين، وتتلوه أيضا دراسات نقد النقد، التي تناقش ما قيل عن التجربة، بجانب مناقشة كتبه النقدية والأدبية.

(٢٩٠) نُشِرتْ هذه الدراسة في مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد (٢١٧)، فبراير ٢٠١٧م.

هذا، ويمكن تناول أبرز هذه الملامح ضمن رؤية أفقية للتجربة في محاور، وستكون محاورنا جامعة بين الجمالي والرؤيوي، فكلاهما غير منفصل، بل هما بعدان لإبداع واحد، خاصة إذا كانت التجربة في أساسها الفكري والشعوري معتمدة على فلسفة تتخذ من الذات / الجسد منطقة تلاق للعالم والآخرين، فانصهرت الصورة والرمز والمفارقة في بنية شكلانية ورؤيوية واحدة.

١) كثافة اللغة واغتراب الذات:

تتشكل بنية اللغة الشعرية من الكثافة التعبيرية، المستندة إلى رؤية تتجه نحو بلاغة التكثيف، المشحونة بدوال وقدرات تعبيرية لا حدود لها، تنهض على الاقتصاد الشديد في اللغة إلى درجة الزهد، على أن لا يخلّ ذلك بالسلامة التعبيرية.

ففي التكثيف الشعري، هناك حدّ سريّ خفي تبلغه اللغة الشعرية في أعلى درجات تجلّيها وتثميرها وإبداعها النوعي، يمثل تجاوزه والعمل خلفه خرقاً لسلامة البنية التعبيرية في اللغة، وهذا شرط لابد أن يضعه المبدع في حسبانه، فقد وجدنا بعض الشعراء يحيل نصوصه إلى ألغاز مدعيا أن الغموض حافز على التفكير والتعمق في النص الأدبي، ولكن المحصلة أن اللغة تدخل في متاهة الإغماض والإبهام والإغلاق، ونجد هذا واضحا جليا لدى الشعراء الشباب، الذين يظنون أن المتلقي على قدر عقولهم، ويفهم مرامي تراكيبهم، فإذ لم يجدوا من يرشدهم، يظلوا على تلك القناعة الزائفة، التي سببت هجرة الناس للشعر في العقود الأخيرة. وهو ما يمثّل عدم القدرة على التوصيل، وهذا من شروط الإبداع، بجانب استنفاد الشاعر لطاقته التعبيرية فيما لا يفيده ولا يفيد المتلقي، لأنه يضرب في بحار الرمال المسماة بالإغماض الشعري، مما يؤدي في النهاية إلى مشكلة تعبيرية وأسلوبية تخلّ بالشرط الإبداعي لبنية اللغة الشعرية. ولكن يظل التكثيف الواعي، ذو الرسالة الإبداعية المفهومة، والتي يتم تلقيها ضمن نصوص الإبداع أحد جماليات القصيد.

وعندما نجمع نحن في دراستنا لشعرية " شريف رزق " بين الكثافة والغربة، فهو جمع لسمة جمالية أسلوبية، تتمثل في التكثيف اللغوي: مفردة وعبارة وأسطرا شعرية، وبين فكر وإحساس يتصلان بإدراك الذات الشاعرة لوجودها في العالم، وعلاقتها بالناس والشعراء. ويكون السؤال: ما دلالة الجمع بينهما؟ ويكون الجواب أن ذلك من ملامح الشعرية عامةً، وتزداد كلما اشتدت غربة الشاعر، وارتقى في نظرته إلى العالم، فتضحي تعبيراته كثيفة موجزة، لأنه يطالع العالم والناس من ارتفاع، فتبدو الأرض بما فيها أشبه بالمربعات والمنمنمات، وأقرب إلى النقاط، في حين تتضخم ذاته وتتعاظم.

ويضاف لها في تجربة " رزق " تعمّده أن تكون كثيرا من نصوصه قصيرة الكلمات والأسطر، مستحضرا المقولة البلاغية " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"، فنجد نصوصا اشتملت كلمات تعد على أصابع اليد، وأخرى قد تمتد إلى أسطر، في إصرار من الذات المبدعة على الاحتفاء بهذه الكتابة شديدة الكثافة لغويا، والتمدد دلاليا، متخذا من الكونية مجالا زمانيا ومكانيا في آن، مستخدما معجما يتصل بكل ما هو كوني: نجوم، وكواكب، شموس، أقمار، فضاء، سماء، هواء، عروج..، أو تهرب إلى الأرض حيث البراري والبحار: (رمال، غابات، أمواج، شطآن، قوافل)، في إصرار من الذات على النأي عن عالم الناس، والشعراء، والعلماء، والاحتفاء بذاته وحده، مستمتعا باغترابه وفرديته وعزلته، وهيمانه في عالم حُلميّ، يجد لذته فيه. مثلما نقرأ في ديوانه الأول(٢٩١):

(وَحْدِي سَأَخْرُجُ، مِنْ دَمِي.. هَذا المَسَاء

وَأَشْهَدُ الـ... صَّدَع الأَخِيرْ...)

وأيضا: (تَصْهَلُ أَعْضَائِي   في الشِّتَاتْ...)

وكذلك: (يَهْضِمُنِي المَشْهَدُ...) ثم يقول:

(لِحَرِيقَةٍ في الجَوِّ أَصْعَدُ

(٢٩١) عزلة الأنقاض، ط١، ١٩٩٤م.

قاذِفًا في البَحْرِ أسْلافِي السُّكارَى

قاذِفًا حَشْدًا مِنَ الشُّعرَاءِ قدْ مَاتُوا صِغَارَا

عَارِيًّا مِنِّي وَأَصْنَعُ - فِي رِمَالِ الضَّوءِ - امْرَأةً وَدَارًا...) (يونيو ١٩٩٣م)

فحالة الاغتراب تجعل الذات تنظر من شاهق أو تصرخ في الشتات، متخلصة من دمائها أو محتقرة لأعضائها بالصهيل، لتترك ذاتها رهينة المشاهد من حولها. إنها أسطر شعرية شديدة الكثافة، تعبّر عن ضيق وهروب من العالم الدنيوي، بل من الجسد الحاوي للذات نفسها، بالإشارة إلى الخروج من الدم، مع القبول بإمكانية التحوّل إلى حصان يصهل أو أي كائن آخر، فهو في قمة الغربة قابل للاندماج والذوبان، في خضم المشهد.

لقد طرحت الفلسفة الوجودية، خاصة كتابات " سارتر " أسئلة كثيرة تتصل بوجود الإنسان الحسي والمعنوي في الحياة، فالإنسان المعاصر إذا انتهى من مشاغله اليومية، استبد به القلق، بأسئلة محورية عن مبتدئه ونهايته، فكل شيء حوله هو العدم، ووجوده ذاته سيفضي به إلى الموت في النهاية، كما أن استبدال أسئلة الميتافيزيقا، بالانكباب على النفس البشرية وتحليلها لن يؤدي في النهاية إلا إلى مزيد من التخبط، لأن النفس البشرية لن تجيب عن أسئلة الماهية [٢٩٢]. ونرصد – في هذا التوجه – عجز العقل الفلسفي عن تقديم تفسيرات للوجود الإنساني، ولم يفلح التقدم التقني الهائل في تقديم السعادة الكلية للإنسان، لأن المادية صارت طاغية على النفوس، وتحول الإنسان إلى شبيه بالمادة أو الإنسان الأدائي المنغمس في متطلبات الحياة، فازداد الملل وتعاظم الضجر [٢٩٣]، ويوازي هذا فقدان الروحانية والعقائد الدينية السماوية التي تجيب عن أسئلة الوجود والغيب، فتخبرنا عما كنا قبل ولادتنا، وعما سنصير إليه عقب موتنا، بل وعن سبب

---

(٢٩٢) اتجاهات الفلسفة المعاصرة، هنري بريستيد، ترجمة: د.محمود قاسم، سلسلة الألف الكتاب، إشراف: إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم، منشورات دار الكشاف، القاهرة، ١٩٥٧م، ص١٠٤–١٠٧

(٢٩٣) حكمة الغرب: الفلسفة الحديثة والمعاصرة، برتراند رسل، ترجمة: د.فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٩م،ص٢٤٩، ٢٥٠

وجودنا في الحياة نفسها، لأن الفلسفة الحديثة اعتمدت المادية أساسا لها، وأقصت الروحانية، فتوحش الإنسان المعاصر، وتعلّق بالمال واللذائذ وكلها نكبات للروح.

لقد كان الاغتراب - فكرا ورؤية وأحاسيس - شائعا في الكتابة الشعرية خلال عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات في القرن العشرين، ربما بتأثر واضح من انتشار الفلسفة الوجودية في الإبداع الغربي متجلية في مذهبي السيريالية واللامعقول، مع توافق - دون شك - مع ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية في بلادنا؛ تختلف جذريا عما مرت به المجتمعات الغربية المعاصرة من حروب وتدمير وفقدان اليقين، ولكن نزعة الاغتراب التي نلاحظها كانت ضمن التأثر بالأدب الغربي الحديث بشكل عام، بجانب السقوط السياسي والاجتماعي والفكري الذي أصاب المجتمعات العربية، وزيادة تهميش الإنسان، وتسليعه، وفقدان معاني الانتماء للوطن.

وقد ساهمت الإبداعات العربية في انتشار نزعة الاغتراب، مما أدى إلى تعمق غربة الشاعر /الإنسان وانعزاله، فبات متأملا للواقع، غير مشتبك معه أو متعارك، وإنما هو منكب على نفسه، ينأى بها عن آلام واقع طارد أو هكذا تخيّله.

والمشكلة أن الفلسفة الوجودية بنَت معرفتها على فهم الوجود من خلال الحواس، وفهمها للعالم من حولها، وأن المعرفة ذاتها نابعة من تلمسنا للواقع القائم أمامنا، مما جعل المعرفة في النهاية نسبية، وضاع اليقين، واشتدت الحيرة [٢٩٤]، وساد تصور فكري أن المبدع في حالة صراع مع المجتمع [٢٩٥]، فإن قبله المجتمع بفكره فهو ينزل من عليائه، وإن نبذه - وهذا حتما حادث - فالشاعر يمعن في الاغتراب، وهذا تبسيط مخل للظاهرة، فالمبدع ليس في صراع من أجل الصراع مع مجتمعه، وإنما هو عين مختلفة ترصد المجتمع، وتطمح لكماله وسعادته،

(٢٩٤) الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، د.عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٦٩

(٢٩٥) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م، ص١٥٧

وترصد في ذلك أوجه القصور، بل وتعبر عن المجتمع في لحظات الانتصار وأزمنة النهضة وأوقات الصعود الحضاري، بمفهوم الحضارة الشامل لرقي الإنسان ماديا وروحيا.

وهو الأمر الحادث مع الذات الشاعرة العربية المعاصرة، التي تعاني من هزائم وتراجع وانحطاط مجتمعاتها، بجانب شيوع الاستبداد، وحضور تساؤلات عديدة عن الهوية، وطبيعتها، وإلى أين نسير، وكيف ستكون العواقب. وشاعرنا " رزق" جزء من هذا الجيل، والأجيال السابقة واللاحقة عليه، التي تشاهد العجز اليومي، والفرقة والتشتت، فآثرت العزلة، واتخذت من قصائدها ملاجئ زائفة تلوذ بها.

لذا، لم يجد شاعر مفرا من الارتقاء إلى كونية متخيلة، عبّر عنها بالصعود إلى الجو / السماء.. أو الانحدار إلى القفار والبحار، لا يطمح في كل هذا إلا الحلم بوجود امرأة ودار، وهو الحلم الإنسان العادي، لا أكثر، ويبدو أنها كانت بعيدة المنال أيضا. والملمح هنا، أنها عاندت الشعر والشعراء، وحاربتهم. ويتسع الاغتراب أكثر، فيلوذ بالسماء، ويحتقر الأرض، مثلما يؤكد بقوله:

(السَّمَاءُ: فَطِيْرَةُ الجَائِعِ

وَالأَرْضُ: حُفْرَةٌ يَنْبَغِي أَنْ

تُرْدَمَ... وَالْغُبَارُ:

احْمَرَّ، وَيَسْتَطِيْفُ...)

فالسماء ملاذ للجائع تطعمه، أما الأرض فهي مجرد حفرة في الكون ينبغي طمسها، والغبار الرمادي تلون بالاحمرار، وصار طيفا، فتحولت الرؤية إلى ضبابية أو منعدمة. لقد استخدم المفردات الكونية في التعبير عن تأزم حلمه، وغضبه من الأرض وناسها، في نظرة أقرب للسواد، وإن اتشحت بلون الغبار، وفي جميع الأحوال، فهو يتمنى العيش في السماء، حيث الاستئناس بالنجوم، والحديث إلى الشموس، والنأي عن العالم الأرضي، وتجاهله تماما.، لذا، فقد ينكفأ على جسده، باكيا على ما أصابه:

(قَرْعٌ مَا / في مَكَانٍ مَا

في جَسَدِي / قَرْعٌ مَا يَتَمَعْدَنُ

مِنْ آيَاتِهِ/ غُبَارْ...)

يمكن أن نرصد مظاهر الاغتراب إبداعيا في ثلاثة أبعاد: اغتراب الإنسان عن العالم والكون، وهو اغتراب ميتافيزيقي أو اغتراب أساسي ملازم لوعيه بوجوده وتناهيه، ثم الاغتراب عن الجماعة التي ينتمي إليها بما لها من ماض، وقيم وتقاليد، وأخيرا الاغتراب عن الذات وهو أخطر هذه الأشكال الثلاثة وأهمها [٢٩٦].

ومن علامات الاغتراب في تجربة شريف رزق، العكوف على الجسد ببعديه: المادي والروحي، فنجد الذات المغتربة ممعنة فيما يخص جسدها، ألما أو لذة، لأنها ببساطة انعزلت عن الآخرين، بل ورأتهم كتلا صماء، أو لم تعد تأبه بوجودهم، وإنما الوجود هو ذاتها فقط. وهنا، نجد أن قرعا (علامة جلدية في الجسد)، تمدد، وصار معدنا، ونلاحظ الفعل " يتمعدن "، بدلالته على الصلابة وأيضا البرودة التي هي سمة في المعدن، فإذا أضيفت للإنسان، فهي تجعله متشيئا وأيضا باردا، غير عابئ بمن حوله، وقد لا يشعر بنفسه ذاتها.

وهذا نفس ما نجده في ديوانه " مجرة النهايات " [٢٩٧]، وإن كان قد عاد إلى أرضه ثانية، بنفس كوني اغترابي، يقول:

(وَهَاهِيَ الطُّرُقَاتُ التي ظَلَّتَ تَعْبُرُ

قَدْ تَشَظَّتْ / كَحُزْمَةٍ مِنْ نَيَازِكَ

في ضُلوعِكَ...)

إننا إزاء ذات حائرة بين سماء متخيلة، وأرض تمتلئ بالحفر والآلام، فأضحت الطرقات وهي علامة أرضية متشظية، مثل النيازك المتساقطة من السماء،

(٢٩٦) الاغتراب وقضايا أخرى في الشعر الحديث، علم الدين بدرية، موقع الحوار المتمدن، العدد: ٢٦٣١ - ٢٠٠٩ / ٤ / ٢٩، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=170354

(٢٩٧) مجرة النهايات، ١٩٩٩م.

فاستخدم مفردة سماوية في نعت الطرق الأرضية، والأهم أن الشظايا تناثرت في ضلوع ذاته. وهنا يمكن القول: إن الذات الشاعرة ذائبة في الأرض والسماء، حوتهما في ضلوعها، وتأذت مما فيهما من حيرة وضياع. ويقول أيضا:

(سَنَتَّبِعُ ارْتِحَالَكِ فِي دَهَالِيزِ

الفَنَاءِ، بُدَاةً، فَاتِحِيْنَ،

حَتَّى نَصِلَ إلى غِيَابِكِ،

نَازِفِيْنَ، وَسَوْفَ يَحُطُّ غَيْمٌ

فَوْقَنَا، وَسَنَسْتَبِيْنْ..)

إنها صورة معبرة عن الاغتراب الباحث عن الحقيقة والموقن بفقدانها تماما، وعبر صورة ممتدة احتواها مقطع شعري، نجد في طيات الصورة: ارتحال، دهاليز الفناء، الوصول للغياب، النزف، والنهاية محاولة الاستبانة أو الفهم.

ويمعن أكثر في ازدواجية الذات، وصولا إلى خلعها عن نفسه، ليحاورها وجها لوجه، مسميا الآخر باسمه الأصلي " شريف "، مؤكدا أنه لا يملك فعليا إلا ذاته التي شكلها وصنعها بنفسه، أما شريف فربما يكون الآخرون أطلقوا اسمه عليه، وشكّلوا شخصيته، ومن ثم تأتي هذه " الاثنينية " الحوارية أملا في الفهم والتلاقي.

(كُنَّا على هَذيْنِ المقعديْنِ مَعًا

أنَا وَشَرِيْفٌ

مُحَاصَرِيْنِ بِإرْهَابِ مُحَارِبَةِ الإرْهَابِ

شَارِدَيْنِ كَجَمْرَتيْنِ / وَلا أعْلَمُ الآنَ

أيُّنَا غَادَرَ الآخَرَ بَغْتَةً / وَلمْ يَعُدْ)

الذات / أنا، وشريف / هو، كلاهما يحويهما جسد واحد، ولكن المقطع الشعري يجعلها اثنين، وكلاهما يعاني من المحاصرة، والإشارة هنا واضحة إلى " محاربة الإرهاب " الشعار المرفوع منذ سنوات، والذي أدى في النهاية إلى محاصرة

النفوس كلها، فبات الخوف عنوانا، وأدى إلى تشرد الذات وجسدها. المقطع هنا سردي، وتلك من سمات شعرية شريف رزق، وختام السرد فراق غير معلوم، تم فجأة، والأهم أنهما تلاقيا مثل جمرتين من اللهب، في دلالة على التنافر، وعندما افترقا فمن المتوقع أن لا يعرف كل منهما وجهة الآخر ولا يعرف مصيره.

ويقول في ديوانه " هواء العائلة ":

(أينَ أنْتَ الآنَ يَا جَسَدِي؟
أنتظِرُكَ على قارعَةِ الظَّلامِ،
وَحْدِي / بلا مَأوى أوْ رَفيفٍ
وَأشْعُرُ أنَّني مُحَاصَرٌ
بَيْنَ ضَحِكَاتٍ مَكتُومَةٍ تتقافَزُ مِنْ حَوْلِي ، وَرَوائِحِ شوَاءْ)

هنا انفصال الجسد عن الذات، بدلالة السؤال الذي نقف أمامه متعجبين، فقد أيقن الشاعر أن الجسد مادي، فتخلى عنه، وارتقى بروجه إلى علٍ، ومن ثم راح يبحث عن جسده، فقد أيقن أن الجسد ضرورة في العيش، لأن ضحكات الآخرين تحاصره، وتسخر منه، وربما ظن أن رائحة الشواء التي تعبق أنفه هي لجسده المحترق. الصورة هنا استفهامية في تركيبها، وقد ظلت بلا إجابة، ولكن ظلام قارعة الطريق يكتنفها، والوحدة إحساسها، والسخرية عنوانها.

وفي في ديوانه " حيوات مفقودة " (٢٩٨):

(تبَيَّنْتُ مُوميَاءَ لي، في المُتْحَفِ المِصْري القديْمِ، كُنْتُ في العِشْرِيْنَ مِنْ عُمْرِي، على الأرْجَحِ، وَكَانَ مِنْ المُسْتَحِيْلِ على أحَدٍ، أنْ يتفهَّمَ آلامَ رَجُلٍ يلتقِي مُومْيَاهُ، مُصَادَفةً، وَيَتَأمَّلُ فيْهَا، غَائبًا في صَلاةٍ مَا، وَبصعوبَةٍ يتنقَّلُ، بجَسَدِهِ الجَديْدِ، وَعَيْنَاهُ مُعَلَّقتَانِ ببقايَاه الأولى، غَائبًا عَنْ كُلِّ مَا حَوْلَهُ)

سنجد هنا لونا آخر من الاغتراب، يمكن أن نطلق عليه " حفريات الذات المغتربة "، فالشاعر ينبئنا أنه عثر على مومياء له في المتحف المصري، يصف المومياء بأنها أشبه بمن هو غائب في صلاة، ونلاحظ سردية المشهد الشعري،

(٢٩٨) حيوات مفقودة، مركز الحضارة العربية، ط ٢، ٢٠١٠م.

فهو يصف موقفا استشعره، ويتواصل مع المومياء التي هي ذاته، ويحيلنا في طيات الدلالة إلى مفهوم الاستنساخ شعريا، بدلالة قوله " تبَيَّنْتُ مُومياءَ لي "، فهي هو، وهو هي، ومن ثم تأملها واكتشف أنها غارقة في أسئلة الوجود مثله.

لذا، من المتوقع أن يصل إلى نفي وجوده هو كله، وبث الإحساس أن كيانه المادي متلاش، وأن روحه محلقة، في حالة أشبه بالموت.

(لا أحَدَ في السَّريْرِ

لا أحَدَ على الكُرسِيِّ

لا أحَدَ يَذْرَعُ الحُجْرَةَ

لا أحد في المرآة

لا أحَدَ في الحُجْرَةِ إطْلاقًا

لا أحَدَ سِوَى يقينِي بالْـ لا أحَدْ..)

فباستخدام " لا " النافية للجنس، وبدلالة التكرار اللفظي، نصل إلى لحظة الانتفاء بل الفناء الكامل، فيما أسماها هو " الـ لا أحد "، ونلحظ أن المقطع الشعري خال من جماليات الصورة، مكتفيا بتقديم جملا متتابعة، فالمقطع يبدأ باللا أحد، وينتهي باللا أحد، وتكون ثمرة اليقين في النهاية هي اللا يقين. فلا عجب أن يقول في موضع آخر، وهو يستعرض خواطره طيلة أيام الأسبوع:

(الاثْنَيْنُ:

أنَا حَتَّى الآنَ لا أسْتَطِيْعُ أنْ أُجْزِمَ، تَمَامًا، إذَا مَا كُنْتُ في الأصْلِ، حَيًّا، وَينتابُنِي مَوْتٌ مُؤكَّدٌ، أمْ أنَّنِي - في الأصْلِ - مَيِّتٌ، وَأصْحُو، على فتَرَاتٍ، قليْلا)

فقد وصل إلى نفس النتيجة التي وصل إليها الإنسان الغربي، وكل مغترب عن الوجود، وحالم بوجود آخر، وهي الإحساس بالموت في خضم الحياة، فقد كفر بالجسد والمادة والعالم والناس والأشياء، فبات وجوده عدما، والعدم وجودا له.

٢) المرأة (الآخر والأنثى) وجمالية المفارقة:

تعني المفارقة " لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناها الحرفي، لصالح المعنى الخفي، والذي يكون غالبا المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم ببعضها البعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بوصوله إلى المعنى الذي يحقق له الاستقرار النفسي " [٢٩٩]. وهذا الملمح الجمالي استشعرناه كثيرا في البنية الشعرية لشريف رزق، في النصوص التي قمنا باستعراضها في المحور السابق، وسنواصل تعميقها في هذا المحور، مع الأخذ في الحسبان أن هذا المحور والخاص بالمرأة، هو ناتج ومرتبط بفلسفة الاغتراب التي هي السمة الأساسية لشعرية " رزق "، والتي لابد أن تقرأ في سياقها الثقافي والاجتماعي.

إن المفارقة تتبدى في شعرية " شريف رزق " بكونه ذاتا مغتربة، ومع ذلك فإن المرأة في حياته لا غنى عنها، لأنها ليست أنثى يحتاجها الرجل فقط، وإنما هي أيضا آخر، يعادل النقيض والضد جنبا إلى جنب مع رقة الأنوثة. يقول في ديوانه " عزلة الأنقاض "، جامعا بين جسده الرجولي والمرأة الجسد والضد:

(ثَمَّةَ وَجْهِي وَنَهْدَاكِ

فَضَاءَانِ مِنْ عَاجٍ يَصُوْحَانِ

فِي سَحَابٍ جَارٍ.

ثَمَّةَ شَعْرُكِ مَوْجُ السَّمَاءِ

ذِرَاعَاكِ نَهْرَانِ

ثَغْرُكِ السَّادِيُّ وَأَنْفَاسُهُ الاِحْتِفَالِيَّةُ)

المفارقة هنا واضحة، حيث نظر إلى المرأة جسدا، فأشار لبعض أجزائه، وجعل جسده حاضرا معها من خلال ذكر مفردة " وجهه "، فالحوار هنا ليس كلاما وإنما

(٢٩٩) المفارقة والأدب: دراسات في التطبيق، خالد سليمان، دار الشرق، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٦

جسدي، عبر " النهدين، الوجه، الذراعين، الثغر، الأنفاس "، بنعوت مستوحاة من غربة تشعر بالقهر بدلالة لفظة " السادي " في نعت الثغر، مع تحويل الجسد الأنثوي إلى كيان كوني فالشعر موج السماء، والذراعان نهران، والنهدان فضاءان من عاج، وهكذا تتكون المفارقة من تحويل الجسدي إلى كوني، والأنثوي إلى سادي، والأنفاس الساخنة إلى أنفاس احتفالية، لنصل إلى أنها ليست أنثى.

ويؤكد هذا المنحى في " مجرة النهايات " بقوله:

(هَكَذَا جَاءَتْ المَرْأَةُ الأخْرَى

وَفَكَّتْ لِيْ ضُلوعِي

فَجَمَعْتُهَا في جِيوبِي

وَنَثَرْتُهَا في جَحِيمٍ)

المرأة الأخرى لا نعلم ماهيتها، ولكن نتلمس آثارها: لقد فككت ضلوعه، ثم وضعتها في جيوبه، ونشرتها في الجحيم. لم تصبح امرأة، إنها أشبه بالشيطانة الأنثى، والذات الشاعرة خاضعة لها تماما، راضية بتفكيك الضلوع، ثم نثرها في النيران. إنها مفارقة تعبر عن موصوف تعبيرا دراميا، فالمقطع الشعري هنا يعبر عن مفارقة درامية، تظهر المرأة مثل الكائن الأسطوري، وتبدو الذات الشاعرة كأنها فارس يحارب آلهة تشبه الآلهة المتخيلة لليونانيين القدماء. ويقول واصفا كينونتها:

(عَرفْنَاكِ مِنَ البَرْقِ وَالعَبِيْرِ، عَرفْنَا رَائِحَةَ انْبِلاجِكِ في الأثيْرِ

وَالصَّبَاحَاتِ الَّتي تَتَدَحْرَجُ مِنْ كُمُونِكِ

في مَسَاءَاتٍ تُدَحْرِجُ على أعْضَائِنَا الدَّياجِيْرِ

أنْتِ كَلِيْمَةُ الصَّمْتِ وَالغُبَارِ

وَخَبِيْئَةُ الانْفِجَارِ)

لو تأملنا بدقة وصف المرأة هنا، سنجد أنها مفارقة الصفات المستترة أو مفارقة آثار الأنثى، فالذات الأنثوية هنا غائبة جسدا، ولكنها حاضرة بآثارها في الكون، ويمكن القول إن الشاعر أسبغ عليها من كونيته الكثير من النعوت، فهي محركة

للبرق، لندرك أن تكوينها ضوئي، يفوح بالعبير فينتشر في الأثير، ويملأ الكون بأريجها، أما الصباحات (إشراقة الصبح)، فهي تأتي عندما تكمن المرأة، لنعي أن المرأة هنا شمس تلقي لنا الصبح كل يوم، مثلما تدحرج لنا المساءات، بظلامها المغلف لما حولنا، أما صوت المرأة فهو الصمت، الذي يحوي في طياته الانفجار.

ويقول في حيوات مفقودة:

(كأنَّني أنظُرُ في المِرْآةِ

كأنَّني أُتابعُ فيلمًا لا ينتهِي

أراني، في كُلِّ أحْدَاثِهِ، بمَعْزِلٍ عَنِّي.

المَرْأةُ الَّتي وَضَعَتْهُ في أحْضَانِهَا

تَضُمُّنِي أنَا)

وهنا في هذا المقطع، تبدو " مفارقة المرأة المرئية " أو " مفارقة امرأة الشاشات "، فالذات الشاعرة تنظر في مرآة، وكأنها تتابع فيلما في شاشة التلفاز أو السينما أو الحاسوب، وتغرق في الأحداث، ثم تفاجأ بأن المرأة التي ظهرت أمامه، حضنته، وضمته بقوة. وإذا أعدنا تأمل المقطع ثانية، سنجد أنه تأمل في المرآة فوجد امرأة، ولم يشاهد ذاته الذكورية، وكأن المرأة المرئية في المرآة تعملقت في خياله، فخرجت لتضمه. وفي ديوانه " هواء العائلة " نقرأ:

(على سُلَّمِ المترو

المرْأَةُ الَّتي تَبِيْعُ المنَادِيْلَ

مِنْ بَيْن زِحَامِ الصَّاعِدِيْنَ

تُلاحِقُنِي بنَظْرَةٍ

أرْتَجِفُ لَهَا)

إنها مفارقة الخوف من الأنثى، أي أنثى، ولو كانت تبيع المناديل، تنظر لأي إنسان لعله يشتري منها، فهي نظرة منها غير متعمدة له، ولكنه خائف منها، ويرتجف، لنصل إلى دلالة أن الأنثى تخلت عن رقتها وضعفها في أعماقه، وباتت

سببا في قهره وخوفه الدائم منها.

وهناك وجه آخر للمرأة في تجربته، إنها المرأة الأصل له، ونعني بها الأم والجدة، وكل من له علاقة بهما، فمكانة الأم عظيمة في نفسية شاعرنا، يقول:

هَذِهِ أمِّي / وَهَذَا أنَا

الطَّائرُ الَّذي يَتَوَقَّفُ على شُبَّاكِهَا

في كُلِّ صَبَاحِ / مُتَلعثِمًا بأغْنِيَةٍ مَا.

يستحضر ذاته كلها: الأنا والشاعر والإنسان، مفتخرا بانتمائه لأمه، وأنه جزء منها، فهي الشجرة الباسقة، التي تغني عليها الطيور، أو هي المنزل الذي يقف على شباكه الشاعر / الطائر، كي يمتاح من ألحانها. صورة رائعة، للمرأة / الأم، والأم / الإلهام، والأم / الحنان، والأم / الألحان.

وقد تقترب الذات الشاعرة من أرضيتها، وتنظر إلى المرأة بوصفها جسدا يغوي، ونفسا تحوي، بل تحرر جسده وتخرجه من إساره، لتذيقه معنى اللذة. نقرأ مشهدا سرديا، أقرب للقصة القصيرة جدا:

(المرعِبُ في المسْألَةِ أنَّهَا كانَتْ صَدِيقَةُ أمِّي

الجَارَةُ الَّتي اسْتَوقَفَتْنِي في طريقِ عَوْدتِي

وَأنْبَأتْنِي أنَّهَا سَتَصْعَدُ لِي

لأكْتُبَ رِسَالةً إلى زَوْجِهَا

المرْأةُ الَّتي أهْمَلَتْ الرِّسَالةَ، وَحَرَّرَتْ جَسَدِي

وَقَادَتْنِي إلى مَجَاهِلَ، لمْ أزَلْ أتَخَبَّطُ فيْهَا)

إنها " مفارقة الغواية "، فالمرأة غوت الذات الشاعرة، وكانت مفارقتها أشد لأنها صديقة أمه، أي تكبره بسنوات كثيرة، ولكنها نظرت إليه نظرة الاشتهاء، متخطية العلاقات الاجتماعية التقليدية، فاللذة لا تعرف سنا ولا أطرا، وإنما تعني الإغراق. المدهش أننا نجد في ختام المشهد أن إغواء المرأة فكّ مغاليق جسده، وقاده إلى مجاهل، لأنها اكتشف أن جسده فيه مشاعر وأحاسيس أخرى،

قد تضيف له أبعادا جديدة في ذاته، ولكن - وللمفارقة أيضا - تركته متخبطا، لأنها أيقظت في جسده ما لا يريده ومن الصعب أن يتعامل معه، فما يزال يتخبط بين عقل تغريبي، وجسد مشتهي.

(أَنَا هُنَا يَا جدَّتِي

فِي هَذِهِ الجُثَّةِ الَّتِي تتبعُكِ كالسَّحَابَةِ

أيْنَمَا سِرْتِ، بَاكيَةً، وَمُنَاديَةً عليَّ

أصْرُخُ وَأنْتِ لا تَسْمَعِينَنِي

أنَا هُنَا يَا جدَّتِي)

جاءت المرأة هنا الجدة، بدلالتها التقليدية، الجدة التي تعني لنا: العطف والحنان والأمومة الفياضة، والذات الشاعرة تتبعها، ولا نعرف هل الحدث هنا في الطفولة أم الشباب أم الكهولة، ولكننا نثق أن استحضار الجدة هنا يعني ملجأ وملاذا، ويذكرنا بتتبع الطفل الصغير بجدته وهي تسير في الشارع، ثم يكون المشهد بسردية درامية مؤثرة، لأن الجدة سرعان ما تفنى في المشهد، وتبقى الذات الشاعرة تصرخ عليها، وهي لا تسمعها، وتقول: أنا هنا يا جدتي. إنها مفارقة الصراخ المنعدم، لأن السامع غير موجود أو أصم، في رغبة حثيثة من الذات الشاعرة للظفر بالحنان والعطف والأمومة. وربما تكون تلك أزمتها الحقيقية، التي أفضت إلى الاغتراب الذي نجده ممتدا في تجربة شريف رزق من المبتدأ إلى المنتهى.



إن الاغتراب في الشعر العربي المعاصر يعبر عن أزمة ذات وجهين: الأول يتصل بفقدان الهوية والانتماء، والثاني: العلاقة المتأزمة مع المجتمع [٣٠٠]، وكلاهما يؤديان إلى عزلة وضياع وتخبط لأبناء الوطن عامة، وللشعراء - بوصفهم معبرين عن أحاسيس المجموع - خاصة، ولا تزال الأزمة مستمرة، لأن الإنسان

(٣٠٠) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٥٩

العربي يعاني من مسببات عديدة لاغترابه، ولا يجد في الأفق حلا لها.

ولابد من الأخذ في الحسبان أن موقف الشاعر من مجتمعه والعالم من حوله يأتي على أربعة أوجه: الثورة على المجتمع، العزلة الكلية، الاغتراب عنه، التأقلم مع المجتمع [٣٠١]، ولو أعدنا صياغة هذه الأوجه في رؤية فلسفية، لعرفنا أن مهمة المبدع ليست إحداث تغييرات جذرية في المجتمع، وإنما نشر وعي جديد، وتصحيح لوعي قائم، وأن يربط نفسه بهموم المجتمع، ويطمح - مع آخرين - في تغيير هذا المجتمع للنهضة والتقدم، فالشاعر ليس مقاتلا، وإنما ناشرا للوعي الجمالي والفكري، لكي لا يتخيل أحد أنه بقصيدة ستندفع الجماهير للتغيير.

ولنبدأ نقاشانا للأوجه الأربعة بالحالة الأخيرة وهي التأقلم مع المجتمع، فهي حالة تجعل المبدع تابعا لأحوال المجتمع، وتخص ضعاف المواهب، الذين لا يتكسبون بالإبداع، ويتخذونه وسيلة للوجاهة الاجتماعية والأدبية، مثلما نرى عند شعراء المديح للخلفاء والأمراء قديما، ومنافقي السلطة والحكومات حديثا، وهؤلاء لا يعوّل عليهم في تغيير الوعي لدى الناس، لأنه غير مستعد أن يصادم ما لدى الناس من قناعات، بجانب أنه فاقد لفكر الثورة والتغيير.

أما الوجه الأول وهو الثورة على المجتمع، فقلة من المبدعين الذين يملكون هذا الفكر، وغالبا ما يكونون ذوي توجهات إصلاحية، وأفكار فلسفية، ترتبط بمذاهب تقدمية أو راديكالية أو تشبعوا بأفكار إصلاحية ترنو جميعها إلى التغيير الثوري (بمعنى تغيير الواقع بطرق ثورية سريعة في نتائجها)، ويقابل هذا الوجه الثوري: العزلة الكلية عن المجتمع في كهف أو بيت أو غرفة أو قلعة، وهو وجه شديد السلبية، يفر إليه المبدعون المعانون من أزمات نفسية دائمة أو مؤقتة، ولعل أبي العلاء المعري مثال واضح على ذلك، ولكنه يستغل عزلته في إنتاج شعري رفيع المستوى أو ينكب على ذاته ليقرأها، ويزودها بالجديد من الأفكار والفلسفات والرؤى. ويأتي في نهاية الأوجه: الاغتراب، والذي يكون الموقف

(٣٠١) السابق، ص١٥٩

الأخف من المبدع، لأنه يعيش مع الناس بروح غير الـروح، وفكر غير الفكر، وأحاسيس مختلفة.



إن الاتجاه الاغترابي في الشعر يحتاج إلى إعادة نظر من قبل الشعراء، لأنه بكائية مستمرة، تشكو وتئن وتتألم وتصرخ، وتغيّب ذاتها وتفنيها دون أن تصل بقرائها إلى نتيجة، بل ازدادت غربة القراء أنفسهم، ومن هنا ظهرت اتجاهات أخرى في قصيدة النثر تشتبك مع الواقع بكل ما فيه، وتتخلى عن هروبها المصطنع والمتخيل، موقنة أن مرّ الواقع وجروح الاشتباكات له آثار إيجابية متمثلة حفز المتلقين، والتواصل معهم، على أمل تغيير حتمي لاحت بوادره لكل ذي عين، وهذا ما نرومه أن يكون الشاعر سببا (من أسباب) لتغيير الوعي والفكر والجمال.



سيميوطيقا الأرض والأسطورة والحياة
قراءة في ديوان طين الأبدية
للشاعر أحمد محمد رمضان

مقدمة

لكل شاعر قاموسه الشعري، وعلى قدر إبداع الشاعر في إثراء قاموسه، وإثرائه والتجديد فيه ؛ يكون هناك إبداع في البنية الجمالية لعالمه الشعري، وفي القاموس الشعري الكثير الذي يميز تجربة الشاعر، خصوصا إذا برع في ابتكار علامات تخص عالمه، وتصبح مفاتيح لقراءة نصوصه، والولوج إلى رؤاه، وفهم طروحاته. ومن هنا، فإن المنهج السيميوطيقي في النقد الأدبي يتيح إمكانية كبرى لدراسة التجارب الشعرية من منطلق نصوصها، حيث يرصد أبرز علاماتها، وسبل تأويل هذه العلامات في سياقاتها النصية، والحكم عليها من حيث الإضافة والإبداع والتجديد، فكم من تجارب شعرية لم تطرح جديدا، وأخذت من المتداول الشعري، وكم تجارب شعرية ابتكرت وأبدعت، وكانت العلامات أشبه بالنجوم المتلألئة في سمائها، ترشد من ولج في خضم العالم الشعري، وتهديه إلى رؤاه وأبعاده.

وفي هذه الدراسة، سيتعمد الباحث المنهج السيميوطيقي، في دراسة التجربة الشعرية في ديوان " طين الأبدية للشاعر أحمد محمد رمضان، بغية الوقوف على أبرز علاماتها النصية، وفك شفراتها، ومعرفة تأويلها، ضمن قراءة شاملة، لا تتعامل مع النصوص بوصفها قصائد مفردة، وإنما مقاطع من عالم شعري مكتمل.

وفي ضوء هذا الهدف، جاءت خطة الدراسة على محورين: الأول نظري: يتناول التعريف والماهية والطرائق للمنهج السيميوطيقي، مناقشا علاقة السيميوطيقا بالإبداع، وأيضا مفهوم الكفاءة السيميوطيقية التي ينبغي أن يتسلح بها الناقد.

أما المحور الثاني فهو الدراسة التطبيقية على الديوان، حيث تأتي الدراسة تطبيقا للرؤية المقترحة في الجانب النظري، والتي تتأسس على أن كل تجربة

شعرية لها علاماتها الكبرى التي هي بمثابة مفاتيح للرؤية الشعرية، وهناك أيضا علامات فرعية تتبعها، وتساهم في إضاءتها وإثرائها، مع الانتباه إلى أن العلامة النصية تتشكل وتكتسب المزيد من الدلالات كلما أمعن الشاعر في استخدامها في تجربته النصية، وسعى إلى إثرائها معنويا ودلاليا.

السيميوطيقا واللغة:

يشكل المنهج السيميوطيقا مدخلا مختلفا لقراءة النص الإبداعي، لأنه يعتمد على مفهوم مفاده أن البناء اللغوي نظام من علامات يرتبط بالمستخدم ذاته، " فليس للعلامات معنى أصلي ملازم لها أو كامن بداخلها، فالعلامات تصبح علامات فقط عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معناها، من خلال إحالتها إلى شفرة معينة معروفة "[(٣٠٢)]، وفقا لهذا المفهوم، تصبح اللغة نظاما إشاريا / علاماتيا، يتوافر متى اتفق عليه متكلمو اللغة ومبدعوها والذين تواضعوا على ألفاظ بعينها بوصفها علامات بينهم، تتنوع دلالة مفرداتها من خلال الاستخدام اللغوي الدلالي للكلمات، وهذا يفسر لنا وجود معان عديدة للفظة الواحدة في اللغة، وتختلف المعاني نفسها من عصر إلى عصر حسب الاستخدام اللغوي أيضا، وبذلك، يكون الاستخدام هو المحك الأساسي للعلامة على مستوى فهم معناها / دلالتها، ومتى رسوخها واستمرارها أو تغيرها وتبدلها. " واللغة تتضمن بطريقة ما في قواعدها الدلالية تعليمات موجهة بصفة تداولية، إلا أنه أمام ثراء السياقات.. يصبح من غير الممكن الإحاطة بجميع استعمالات كلمة ما، ويتعين الانتقال من أنموذج القاموس إلى أنموذج الموسوعة "[(٣٠٣)]، فنموذج الموسوعة، يعتمد على موسوعية المتلقي، التي تفتح المجال لتأويل الكلمة في سياقاتها الكثيرة، التي تتخطى المعاني القاموسية إلى فضاء تداولي ودلالي واسع، ومنه

(٣٠٢) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، دانيال تشاندلر، ترجمة: د.شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص١٩٧.

(٣٠٣) السيميائية وفلسفة اللغة، امبرتو إيكو، ترجمة: أحمد الصمعي، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ م، ص٢٢

تتحول الكلمات إلى علامات.

السميوطيقا والإبداع:

ونفس الأمر السابق نجده في عالم الإبداع الأدبي، بل يتجلى بصورة أبرز في الأسلوب الأدبي، لأن المبدع هنا متعمد في صياغة علاماته وإشاراته، مفرداته وتراكيبه، صوره وأخيلته، من أجل أن يجذب متلقيه إلى الجديد في صياغة أسلوبه. فالنص:عمل أدبي خلاق، يمكن إدراجه تحت أية تسمية، ولا تسمية له، لأنه بتحرره هذا، ينتج الجديد ويبدع ، بل إن المدرسة الفرنسية تربط النص بمفهوم الكتابة، بوصفها وسيلة اجتماعية، تعبر عن علاقة بين المبدعين من جهة والقراء من جهة أخرى، فالكتابة جنس أدبي من التعبير / المؤسسة الاجتماعية، يتميز عنها بشفراته وأعرافه وتقاليده الأدبية المتعارف عليها [٣٠٤].

ومعلوم أن " السيميولوجيا " كمصطلح تشمل دراسة العلامات بشكل عام في الحياة والعلوم حيث يتبع تقاليد مدرسة جنيف التي تزعّمها " دي سوسير " وأشار إلى أن اللغة نظام من العلامات. أما مصطلح " السيميوطيقا " فينصرف إلى دراسة العلامات في أسسها ومجالاتها الجمالية في الأدب والفنون، حسب مدرسة الترجمة العربية المعاصرة التي تعتمد على المصادر الأنجلو سكسونية في ترجمتها لمصطلحات عديدة مثل البويطيقا وغيرها، في حين أن هناك اتجاها ثالثا يحاول تجذير المصطلح بلفظ تراثي عربي، فيطلق عليه " السيمياء "، وهذا لدى النقاد المغاربة، مع العلم أن لفظة السيمياء تقترن بالكهانة والسحر، مما يبعدها عن الإطار المعرفي المنبثقة منه في العصر الحديث، ويوقعه في مظنة الاشتباه مع مجالات عربية قديمة لا علاقة له بها، فالأرجح استخدام المصطلح الحديث توثيقا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدي الحديث، وتيسيرا على المتلقين أنفسهم [٣٠٥].

---

(٣٠٤) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٠ م، ص١٣٤ ـ ١٣٦

(٣٠٥) مناهج النقد المعاصر، د.صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص١١٥، ١١٦

نهج الدراسة السيميوطيقية:

إن الولوج السيميوطيقي في التجربة الإبداعية في النصوص الأدبية عامة يتأتى في نظرنا ببعدين أساسيين يتصل بعضهما بالآخر، بل يرتبط الثاني بالأول.

البعد الأول: يتصل بالعلامات المطروقة بين المتلقين، وتعني: تلك العلامات المنتشرة بين القراء، وتشير إلى دلالات بعينها، مثل الألفاظ الشعبية أو الأسطورية أو الفكرية.. إلخ، ولاشك أن أي مستخدم للغة يستند إليها، لأنه يبني على ما عند القارئ، ومن ثم يأتي بجديده، وبعبارة أوجز: فإن المبدع لا يستغني عن القاموس العلاماتي عند القارئ، قبل أن يقدم الجديد من علاماته. فالنص رسالة، " ولا يستطيع أحد فهم المرسلة المذكورة، من دون معرفته بالشيفرات الاجتماعية والنصية المناسبة "[٣٠٦]، فلا يتصورن أحد أن هناك مبدعا يتفرد بعلاماته ويستغنى عن الدارج منها، فسيكون قاموسه اللغوي في إبداعه أشبه بالطلاسم. وهذا ما يسمى في السيميولوجيا باستخدام " علامات الإصرار " التي تنشأ من الاستعمال اليومي (أو الحياتي) بغض النظر عن النقاشات النظرية، وترى أنها استدلالات طبيعية "[٣٠٧]، مع الأخذ في الاعتبار أن هناك علامات " اعتباطية "، تحظى بالمكانة في الاستخدام دون قصد بعينه من المرسل / المتكلم أو توافق من المستقبل، ولكنها تؤدي دورها في الفهم والتواصل، وبعضها لغوي وكثيرها إشارات بالحركات[٣٠٨].

البعد الثاني: جهد المبدع نفسه في صياغة علاماته، وهي تأتي على أطوار، فهناك صياغات داخل النص، تتطور وتتصاعد دلالاتها من نص إلى آخر، يوعيها القارئ، عندما يكون الكتاب / النص كاملا بين يديه، فينتقل مع المبدع ويرتحل معه، لنكتشف في النهاية أن العلامة المستخدمة تطورت، وتوسعت دلالاتها،

(٣٠٦) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: د.طلال وهبة، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٩٨

(٣٠٧) السيميائية وفلسفة اللغة، ص٤٦

(٣٠٨) السابق، ص٤٨

وتعمقت إيحاءاتها. فمثلا في الرواية عندما يستخدم المبدع اسم شخصية ما في مستهل روايته، سيكون مدلول اسم الشخصية في بداية الأحداث مختلفا عن ذروتها وكذلك عن نهايتها، ويختلف بالطبع في التلقي لدى القارئ، في بداية قراءته عما سيحدث معه في نهاية القراءة. ونفس الأمر سيكون في العلامة الشعرية أو الدرامية، فما يطرحه المبدع على متلقيه، يكون طرحا أوليا يتزايد في حمولته الإشارية كلما أمعن المبدع في استخدامه، وحمّله بالمزيد من الطروحات. وبالطبع هناك علامات ثابتة في النص دلاليا، وهناك متغيرة، وهذا يتوقف على التجربة الإبداعية ذاتها، وعلى مرامات المبدع، وأيضا قدرة الناقد على فك شفرات العلامات.

وعندما نتحدث في الإبداع الأدبي عن العلامات، فإننا نعني أساسا العلامات اللغوية في بنيتها، ومن ثم يتم تفكيكها في كيانات ذات بعد أكبر أو أصغر[٣٠٩].

وهذا لا يعني إهمال (أو غض الطرف) عن علامات أخرى غير لغوية مثل شكل الكتابة وتصميم الغلاف، والرسوم الداخلية المصاحبة وغير ذلك، وإنما نعطي الأولوية للعلامات اللغوية، بوصفها السبيل الأساسي لفهم النص، لذا، فإن النقد السيميوطيقي يحتفي بما اهتم به النقد المعاصر في منهج المكملات النصية، والذي يعني بالنصوص التي: تخفر المتن، وتحيط به من عناوين، وأسماء المؤلفين، والإهداءات، والخاتمات والفهارس والحواشي، وخطاب المقدمات والمكملات فيما يسمى العتبات[٣١٠]، أو بالأدق هنا العتبات السيميائية، لأن المكملات النصية تنصرف إلى ما هو حول النص الأساسي، ولكن المنهج السيميوطيقي يتقاطع معها في كون هذه المكملات حاوية لعلامات أو موضحة لعلامات مذكورة في النص، فمن الممكن أن تفسر المكملات النصية بعض العلامات الواردة، خصوصا أن كثيرا من المبدعين لا يوردون إيضاحات حول العلامات في نصوصهم.

---

(٣٠٩) السابق، ص٥٧

(٣١٠) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، ص٢٢٣

الكفاءة السيميوطيقية:

وفي ضوء ما سبق، فإن الناقد الأدبي عليه أن يتحلى بما يسمى " الكفاءة السيميوطيقية "[٣١١]، والتي تعني في رأينا: توافر كفاءة الناقد الأدبي و تسلحه بمهارات عديدة بجانب عمق ثقافته التي تساعده على اكتشاف العلامات من جهة، وعلى ربطها مع بعضها من جهة أخرى، ورصد تصاعد أو اختلاف أو تنوّع دلالاتها، ومن ثم تحليلها تحليلا وافيا عميقا، يكشف كنه هذه العلامات، وما أضافه ورودها في النص.

لذا، فإن الباحث / الناقد عليه أن يكون راصدا للعلامات الأساسية في النص التي تنتظم حولها العلامات الأخرى، مع إدراك " روح الثقافة " التي يعبر عنها النص الأدبي، كي يتعرف على الإطار العام الذي تعمل فيه العلامات، وهو إطار زماني مكاني (بجانب العمق الثقافي)، فالعلامات السيميوطيقية تكتسب دلالاتها من التراكم المكاني والزماني على حد سواء، بل هي مقننة تقنينا ثقافيا، وفي جميع الأحوال لا يمكن التوصل إلى دلالتها إلا من خلال التعلم، ولا يكتفى بهذا بالتعلم النظري فقط، بل يحتاج الأمر إلى التعلم الحياتي والممارسة الفعلية [٣١٢].

إن المنهج السيميوطيقي، يشكّل منطلقا فريدا لتفسير النص الأدبي، فالناقد الأدبي الذي يتسلح به، يمكنه أن يقرأ النص عبر آلياته، والتي نرى أنها تأتي وفق منهجية قوامها القراءة العميقة للنص، ومن ثم حصر العلامات الأساسية فيه، وتصنيفها في حقول دلالية مشتركة، ومن ثم تتبع العلامات الفرعية، التي تتغذى من العلامات الأساسية وتثري إيحاءاتها في آن واحد، وفي هذه الحالة، فإن الدراسة النقدية السيميوطيقية، ستخرج من النص بشبكة من العلامات يمكن رسمها في خريطة دلالية، جذورها وسيقانها: العلامات المحورية الأساسية،

(٣١١) القارئ والنص، العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص١٨. وقد صاغت المؤلفة هذا المصطلح في نعتها وشرحها لجهود رولات بارت في قراءته السيميولوجية للمجتمع الياباني (ص١٨، ١٩)

(٣١٢) السابق، ص٢٠، ٢١.

وفروعها العلامات المتفرعة عنها. وهذا كله يستلزم وعيا مختلفا لدى الناقد، يدفعه إلى تعميق ثقافته دوما، والدراسة الواسعة للثقافة والعصر والمكان الذي يعبر عنه المبدع في نصوصه، فالجميل في المنهج السيميوطيقي أنه ينطلق من لغة النص نفسه: المفردات، والتراكيب، والفقرات، ومن ثم يتم تحليل المعطيات الدلالية وفق ورودها وما تشعه في النص من جهة، وما يضفيه عليها السياق النصي من جهة أخرى، وهذا لب المنهجية العلمية النقدية، التي تنزع بالدرس النقدي إلى عالم النص ولغته.

وأيضا، يستلزم وعيا آخر لدى المبدع، حيث سيكون مدركا أن علاماته النصية إنما هي شفرات عليه أن يبدع في انتقائها وصياغتها، وتشكيل معجم علاماتي خاص به، وفي نفس الوقت يرتب نصوص كتابه في ضوء هذا الوعي الجديد، فالترتيب النصي الواعي يساهم - حتما وبلاشك - في تقديم الدلالة السميوطيقية وفق مرام المبدع، ويساهم في استقبالها الجيد من قبل القارئ.

التشكيل السيميوطيقي في ديوان طين الأبدية:

في الدراسة النقدية التطبيقية لديوان " طين الأبدية "[٣١٣]، للشاعر العراقي " أحمد محمد رمضان " نلاحظ أن البنية العلاماتية ناضحة بعلامات عديدة تشي بالرؤية الكلية للتجربة بأكملها، فإذا قمنا برصدها ومن ثم تحديدها، وتبيان العلاقة بينها وبين العلامات الفرعية، في فضاءاتها ومواضعها النصية، فإننا سنضع أيدينا على أبعاد التجربة، وما تفيء به من إيحاءات ودلالات. ويمكن القول إن الدلالة المؤطرة للديوان تتمحور في دوائر متلاقية، تتصل بعلاقات الذات الشاعرة مع محيطها: وأولها الوطن بكل ما فيه من مكونات تاريخية وأسطورية ووجودية وحضارية، وقد عبر عنه بعلامات عديدة منها: الطين، النبتة، النهر، الأشجار، التاريخ. وثانيها: الذات الشاعرة في علاقتها مع الأب والأم والأصدقاء والناس، وقد استخدم الذكرى بوصفها لفظة وعلامة على هذه

(٣١٣) الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠١٥م.

العلاقات المتشعبة، والتي ستنتهي وتتحول في النفس إلى ذكرى، بغض النظر عن طبيعة الذكرى، وآثارها. وأيضا نلاحظ نبرة الغناء التي ظهرت جلية في استخدام الكلمة نفسها ومترادفاتها.

سيميوطيقا العتبات النصية:

العتبات النصية بوابة المتلقي للولوج في التجربة، والعتبة الأولى والأساسية في فهم الديوان هو العنوان، فمن خلال الإضافة " طين الأبدية "، ندرك المزج بين المادي والمعنوي، المكاني والزماني، فالطين علامة مكانية على الوطن والانتماء، أما الأبدية فعلامة على الاستمرارية الزمانية اللانهائية، فالجمع بين المفردتين، يعطينا دلالة الرسوخ والتجذر في الأرض، والخلود في الزمان، وهذا لو قرأناه في ضوء تاريخ العراق: الوطن والتاريخ والثقافة والشعب، سندرك أن الذات الشاعرة شديد الاعتزاز بالوطن، عميقة الانتماء إليه، وإلى الجذور التاريخية التي شكّلته على مدار الأزمنة . وتتضح الرؤية أكثر مع الإهداء، حيث يقول:

ذِكرَى

فِي السُّوقِ القَديمِ

كُنتُ

أُلاعبُ الشَّمسَ تَحتَ عَباءَتكِ

يَا أُمِّي

أَنا.. الطِّفلُ.. الذَّاهبُ.. إِلى اللهِ..

أَنا.. البَذرةُ.. هَا قَد اكْتمَلتْ.. حَياتِي..

يَا أَبِي...

سنتوقف عند العلامات الفرعية العديدة الواردة في المقطع السابق: الشمس، عباءتك، البذرة، أمي، أبي "، إنها غير بعيدة عن دلالة التجذر المتولدة من عنوان الديوان، فالبذرة المكتملة ناتجة من الطين، والشمس تبعث النماء والخير في نباتات الطين، أما الأم والأب فكلاهما دال على الانتماء إلى الشعب والتاريخ،

بالنظر إلى معنى الانتماء للعائلة في موطنها. أما العباءة فإنها علامة على الثقافة العربية الأصيلة، إنها علامة مشتركة بين الرجل والمرأة، فكلاهما يرتدي العباءة مع اختلاف الشكل والألوان، كما أن العباءة – بوصفها علامة – تعني في دلالتها الاحتواء والعطف والإحساس بالأمان لطفل يستظل بعباءة أمه (التي هي رمز للوطن والأرض)، ويلاعب الشمس في فيئها، ويظل الأب حاملا دلالة القوة ومعاني الأبوية العربية. أما لفظة " ذكرى "، فهي علامة متكررة في صفحات الديوان على امتداده، يمكن أن نعدها علامة أساسية، تتعمق ويزاد على دلالتها في العديد من نصوص الديوان، ولكنها هنا تتوقف عند ذكرى الطفولة، المحتمية بعباءة الأم، والتي ترنو لضياء الشمس فتلاعبه، مستمتعة بالدفء المتسرب من عباءة الأم، ومن أشعة الشمس ذاتها، ويظل تعبير " أَنا الطِّفلُ الذَّاهبُ إِلى اللهِ " حاملا الإيمان الذي هو موروث حضاري عقدي، من الحضارات المتعاقبة في العراق في عقائدها الدينية. وهو نفس ما جاشت به النفس الشاعرة بقولها:

عَلى العُشبِ...

تَمايَلتْ نُبوءةُ سُمرَتكِ،

نَداوةً كَلّلهَا الطِّينُ...

و تَخلّلتْ أَيائلَ الأَبدِ(٣١٤)

فهذا نص شكل قصيدة قصيرة، حملت عنوان " نضارة " وهو دال على الأبعاد التي ذُكِرت في الإهداء، والمتمثلة في حالة الفخر بالوطن، والتيه بالانتماء إليه، فجعل الطين الذي هو مادي جامد يتحول إلى نداوة (من قطرات الندى)، التي تملأ العشب، وتعطر سمرة الأرض، وتنشر نضارتها في الأيائل. ونلحظ تكرار لفظة " الأبد "، بوصفه علامة فرعية تؤكد ما جاء في عنوان الديوان ذاته، ورؤيته المتقدم ذكرها فالرؤية الشعرية تفتخر بالأبدية كعلامة على الخلود والاستمرارية.

(٣١٤) الديوان، ص٦٦

سميوطيقا الأسطورة والطين:

إن الإنسان القاطن على أرض الوطن والذي يقتات على منتوج طينه ؛ يكون في حالة تحول، فتعريف الإنسان مختلف على طول الزمان، لأن الإنسان في حالة تكوين وتحوّل، فيمكننا في زمان ما أن نقدم تعريفا جديدا عن الإنسان (أيا كان موضعه المكاني) يختلف عن تعريفه ووصفه في حقبة زمنية أخرى [٣١٥]، أي أن الإنسان البدائي على أرض العراق مثلا يختلف في وعيه عن الإنسان العراقي في العصر البابلي أو السومري أو الإسلامي، وأيضا في عصر الحضارة الإسلامية، وكذلك مع وعي الإنسان العراقي المعاصر، الذي يحوي في أعماقه حضارات وثقافات عديدة مرت على وطنه، وامتزجت بوجدانه الفردي والجمعي.

وفي الديوان موضع دراستنا نجد اشتباك الذات الشاعرة مع أسطورة جلجامش، لتعطي بعدا أسطوريا يؤصل الرؤية الشعرية الكلية في الديوان، وفي طين العراق، تأتي الأساطير معبرة عن الحضارات والتاريخ العراقي الممتد لآلاف السنين.

وفي معرفة الأساطير وأبطالها مساعدة كثيرة في معرفة إنسان اليوم، كما أنها تربط الإنسان القديم بمحيطه الإنساني لأن الأساطير تجليات لأفكار وحقائق وقيم إنسانية مطلقة، وفيها أصول مشتركة بين أساطير الشعوب الأخرى [٣١٦].

وهذا ما نلمسه كثيرا في الشعر العراقي المعاصر، فالشاعر هنا يلتقي مع شعراء العراق في العصر الحديث في تناصهم الإيجابي مع أسطورة جلجامش، والتي تعبر في جوهرها عن تطور الإنسان في علاقته بالخالق، وبحثه عن الحكمة، خصوصا أن نص الأسطورة تعرض للتعديل والإضافة والتغير قرابة ألف عام، حتى وصل إلينا فيما يسمى النص البابلي القديم، وفيها يمتزج التاريخ بالأسطورة [٣١٧]،

(٣١٥) تاريخ الحضارة، علي شريعتي، ترجمة: د.حسين نصيري، دار الأمير، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م، ص١٦٧

(٣١٦) السابق، ص١٦٧

(٣١٧) جلجامش: ملحمة الرافدين الخالدة، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق،ط١، ١٩٩٦م، ص٣٣ وما بعدها

كما يمتزج الطين / الأرض، بالسماء / الآلهة، فهي تروي علاقة الإنسان بالآلهة، وتقلبات أحوال الإنسان من أنانية إلى حكمة، في ملحمة تتقاطع مع أساطير عديدة.

وقد قرأ الشاعر الأسطورة قراءة سميوطيقية من خلال إيراد لفظة " الطين "، التي تكتسب بعدا دلاليا جديدا، حين توظف شعرا في الأسطورة.

جَلجَامِش:

فِي المَاضِي تَناوَلتْ أَقدَامنَا الطِّين

و اليَومَ قَد ابْتلعَ رَغبَاتنَا!

سَلَّتكَ لَم تَعدِ المَوجةُ فَقدْ بَانتْ لِعذُوبةِ تَغشِّيَاتهَا الخَفافِيشُ...

و لَملَمكَ المَوتَى

كَما يُلمْلمُ الأَرقُ عَلى بَابِ الأَبد(٣١٨)

فالطين سارت عليه أقدامنا من الطفولة إلى الشيخوخة، ومن ثم ابتلع في أعماقه أجسادنا، لتتحلل ثم تذوي في مكونات الطين نفسه. إن الطين شاهد على الحياة مثلما هو شاهد على الموت، بل هو مثوى للجسد بكل رغباته وأمنياته.

كما يورد نواتج الطين بكونه ينتج البذرة التي ساقها من قبل، فالبذرة صارت نبتة.

سَأُعرِّفكَ...

عَلى تُربةِ هَذا القَبرِ نَمتْ عُشبةٌ خَلَّدتْ قَلبَ صَديقِي

كَانَ مُتفَائِلَا يَحملهُ الوَقتُ عَلى سِدرتهِ و يَنْثُرهُ(٣١٩)

فالعشبة (علامة) منبثقة من البذرة ذاتها، وتأتي المفارقة في كون العشبة قد نبتت على قبر، كي تكون رسالتها: الطين يحوي الموتى ويحوي أيضا الحياة. أيضا، فإن القبر جزء من الطين، فهو علامة فرعية، تؤكد الدلالة المتقدمة، في كون الطين حاويا للبشر جميعا، ونلاحظ أن الشاعر هنا يتقمص شخصية جلجامش

(٣١٨) الديوان، ص١٣

(٣١٩) الديوان، ص١٥

الذي يناجي صديقه إنكيدو، فالعشبة النابتة تكتسب معنى جديدا في أنها علامة على الخلود لقلب صديقه، الذي حمل التفاؤل طيلة حياته. وهو نفس المعنى الذي يؤكده إنكيدو في حوار سابق مع جلجامش:

نَحنُ أَبناءَ الحَياةِ...

حَملنَا وَرقةَ المَوتِ.

صَفَحاتُ دُموعنَا

ضَمّهَا البَردُ[٣٢٠]

وتلك فلسفة إنكيدو في الحياة، رغم أنه سبق صديقه إلى الموت، ولكن كان يعلم أن الموت لا يفرق بين أحد، وكما جمعت الحياة الأشخاص بفرحهم ودموعهم، فإن الموت أيضا يجمعهم في عالمه الآخر. هنا، جاءت "ورقة الموت" بوصفها علامة مفسرة للموت الذي يحمله كل إنسان، مهما كانت درجة تفاؤله. ونجد أن البرد يكتسب دلالة مختلفة، فهو - عبر صورة مؤنسنة - يضم صفحات الألم في حياة الصديقين، المعبر عنها بالدموع.

طَرّزتُ سُلالةَ طِينِي

بِنفَحاتكَ

تَرنَّحتُ...كَالسِّلالِ

كَالرَّعدِ خَررتُ سَاجِدَا[٣٢١]

الخطاب الشعري هنا موجه إلى الأرض، في قصيدة حملت عنوان " الأرض والسماء "، إنها تعبر عن الرؤية المتجذرة في الديوان، والمؤسسة لخطاب التمسك بالجذور في أرض الوطن، ونلاحظ أن تعبير " سلالة طيني بنفحاتك " يشي بأن الأجيال المتعاقبة على أرض العراق قد تزينت بعبق النفحات المتوارثة من حضارات زاهرة، وعطاءات علمية وافرة، كانت بغداد العاصمة والعراق الأرض

(٣٢٠) الديوان، ص١٩

(٣٢١) الديوان، ص٥٤، ٥٥

حاضنا لها. وتأتي صورة " كالرعد خررت ساجدا " لتعطي بعدا جماليا، فالرعد لا يخر ولا يسجد ولكنه صار طوع الذات الشاعرة، فتبعها وهي تخر ساجدة على طين الوطن.

سيميوطيقا الذكرى:

لعل أبرز ما نخرج به من توظيف أسطورة جلجامش في مستهل نصوص الديوان، هو أن المعاني الجميلة تبقى في النفس، وتتحول إلى ذكريات، وهذا سبب لتكرار لفظة " الذكرى " لتصبح علامة نصية مميزة، في كثير من النصوص، وقد اكتسبت في مواضعها النصية دلالات كثيرة، فيقول في نص حمل عنوان "ذكرى":

ذِكرَى ، كَما الفَراغُ...

وكَما تُفتَرشُ الحَلمةُ

أَضعتُ عُمري بِفمكِ الرَّضيعِ.!

فهي هنا تكتسي بالفراغ الذي يغلف الذكرى ذاتها، عندما تكتشف الذات الشاعرة أنها في فترة رضاعتها من حلمة الأم، التي هي سبب لتغذية الطفل الرضيع ؛كانت سببا في إضاعة العمر، وكأن الحلمة لم تقدم له غذاء بقدر ما هو خواء.

ونفس المعنى الطفولي هذا، نجده في قوله:

آهٍ... لِذكرَى طُفولَتكَ

الّتِي تَغطتْ بِغيومِ شِعرنَا

حَتَّى فَارَ تَنُّورُ حُزنكَ[(٣٢٢)]

الذكرى هنا مؤلمة، بدلالة " آهٍ "، والخطاب هنا موجه للأرض، فالذكرى امتزجت بطين الأرض، مستحضرة مآسي الوطن في عصره الحديث، ونجد إيراده للتعبير "غيوم شعرنا " ثم " فار تنور حزنك " ليوضح أن المأساة على طين الوطن أنبتت

(٣٢٢) الديوان، ص٥٩

قصائده الشعرية، مثلما غطت بحزنها ذكراه الطفولية، إنها مأساة جيل عراقي أو أكثر عاش في أجواء حروب ؛ امتدت لعقود، وصارت لازمة من لوازم الذكرى.

تثاءَبتِ الذِّكرَى...

عَلى ثِيابِ سَاقِيتكِ،

نَمتِ الكُفوفُ[٣٢٣]

فالاستعارة المكنية في قوله " تثاءبت الذكرى " دالة على أن الذكرى ليست مجرد خيالات في الذهن، يجترها من آن لآخر، بل هي كالإنسان يتثاءب وينهض متى وجد سبيلا للحضور في الوعي والحياة، ونلاحظ أن الصورة التالية لها، لم تساهم كثيرا في تعميق الدلالة المتوخاة، بالرغم من وجود لفظة " ساقيتك "، الذي يعني أن الذكرى مثل الساقية في دوراتها، ولكن لفظة ثياب كانت عبئا دلاليا.

مُتأَمّلةً طَائرَ الذِّكرَى...

بِقفصٍ بَاردٍ

غَفتْ أَبديةُ الفُصولِ[٣٢٤]

وهنا تصبح الذكرى طائرا، وتكتسي دلالة جديدة أساسها الانطلاق في فضاء الزمن، الذي نتلمسه في " أبدية الفصول "، وهذا ينقلها من فضاء ما هو ذاتي يرتبط بالشاعر نفسه، إلى فضاء دلالي أوسع يشمل كل البشر، في أزمنتهم الممتدة.

سميوطيقا الغناء:

يمثل الغناء سبيلا وناتجا للرؤية في الديوان، فهي سبيل لأن الذات الشاعرة تتغنى بنفسها وتاريخها وانتمائها، وإن جاء الغناء حزينا في مواضع، وفرحا منطلقا في

(٣٢٣) الديوان، ص٢٨.

(٣٢٤) الديوان، ص٤٥

مواضع أخرى، وهي ناتج لأن التأمل في الذات والذكرى والزمن يدفع النفس الشاعرة إلى البوح بقصائدها، فالغناء يشمل قرض الشعر، مثلما يشمل الترنم والشدو

كُلُّ قَطرةٍ...

تَرنِيمةٌ رَضيْعةٌ، مَرّتْ[٣٢٥]

هنا بات الغناء ترنيمة، والجميل أنها ممتزجة بالقطرات، بل إن قطرات الماء تترنم بالأغنيات، حتى لو كانت رضيعة أي بدائية في تعبيرها.

و هُو يَتأَمّلُ شَاحبًا أُغنِيةً رَضيْعةً...

تَتمَايلُ عَلى سَنا شَفتكِ،

لِتهِبكِ الطَّبيْعةُ[٣٢٦]

فها هو يستخدم لفظة رضيعة في وصف الأغنية، بعدما نعت بها الترنيمة، والوصف دال على بساطة الأغنية وبدائيتها، ولكنها محملة بالحياة، لأنها ستهب الطبيعة بكل جمالها إلى الأرض، وإلى الحبيبة.

عَلى صَدرِ المَوجةِ...

يَركضُ الرَّبيعُ،

مُغنّيًا...

إِكلِيلَ مَطرٍ[٣٢٧]

لقد اتسع الغناء، فلم يعد يشمل الذات، وإنما القطرات وهي مادية، والربيع وهو زمني، ونلاحظ أن القاسم المشترك بينهما هو الماء، فالقطرات مائية، والربيع إذا هل على الأرض، يبهجها وكأنه إكليل مطر، بما تحويه الكلمة من خير ونماء.

غَنّيت مَليًّا...

يَا صَيحةَ الطَّيرِ العَبوسِ[٣٢٨]

(٣٢٥) الديوان، ص٧٦

(٣٢٦) الديوان، ص٨٥

(٣٢٧) الديوان، ص٧٩

(٣٢٨) الديوان، ص٨٨

هنا نصاب بالدهشة، لأن الذات الشاعرة تغني بروية وتمهل، أمام من؟ أمام الطير إذا عبس، فإذا كانت الطبيعة – ممثلة في الطير- قد تجاوبت مع مأساة الإنسان في الأرض، فإن الذات الشاعرة لن تركن للسلبية، وتشاركها في بؤسها، وإنما ستغني في إشارة إلى التحدي، ليكون الغناء علامة المواجهة والثبات.

لِلزَّيتُونِ و هُو يَغفُو بِسلَالهِ
سَأغنِّي...
لِلوَرقَةِ و هِي تُغطِي حَوّاءَ(٣٢٩)

سيمتد الغناء أيضا إلى النبات والثمار، وكأنه وسيلة الشاعر التي يواجه بها العالم والطبيعة والأشياء والناس، وهنا سيغني لحبات الزيتون في سلالها، وكأنه يستنهضها لتشاركه متعة الحياة، بل وسيتجه بغنائه نحو المرأة متناصا مع خروج حواء هي وآدم من الجنة، بعدما عصيا ربهما، وانكشفت سوءاتهما، وساعتها سيكون الغناء سبيلا للتعاطف مع الأنثى وهي تسعى إلى السترة. ونلاحظ ندرة وجود الأنثى في نصوص الديوان، لأن الذات الشاعرة مشغولة بخطابها المتجه للأرض، وهو أمر يحسب لشاعرنا لأنه لم ينجرف إلى الخطاب الشعري التقليدي الموجه للمرأة، وإنما جعل جلّ رسالته ومفرداتها نحو الهوية والذات. ويقول:

كَأنَّ بَينَ شَفتيكِ حَمامةً
و هَممتُ بِشدِّ هَديْلهَا الأَخضرَ(٣٣٠)

إنه ليس خطابا للأنثى، وإنما يتوسل بالأنثى وضمائر خطابها متخيلا شفتيها حمامة تهدل (الهديل صوت الحمامة وغناؤها) ليضيف الهديل إلى غنائه.



وختاما، لاشك أن تجربة الشاعر أحمد رمضان في ديوانه تشي بشاعر واعد، ستثبت قدمه ديوانا بعد آخر، وإن كان الملاحظ إسرافه في استخدام الإضافة في

(٣٢٩) الديوان، ص٩٠

(٣٣٠) الديوان، ص٩٤

تكوين الصور الشعرية، وهي مطية سهلة في الإبداع الشعري، ومن آثارها السلبية أنها تشكل طبقات لغوية مكثفة تمنع الدلالة المتوخاة، وتسقطه في دائرة التكرار اللفظي في القاموس الشعري، لقد اعتنى شاعرنا بالرموز والأخيلة وهي سمة في بنيته النصية الجمالية، وإن كنا نلمس في بعض النصوص أنها كانت هدفا لذاتها وليست قنطرة لتقديم رؤية فكرية في إطار جمالي، وبعبارة أخرى فإن انشغال الشاعر بالجماليات جاء على حساب الإبداع والتجديد في الرؤى الشعرية، لذا، نرصد في عالمه الشعري رؤى عديدة من المتداول الشعري ؛ تتصل بتساؤلات الموت، ورواسب النفس من ذكريات، ومناجاة لأصدقاء وشخصيات أثّرت في تكوينه وتلك بشكل عام من سمات البدايات الشعرية، التي سيتخلص منها إن أخلص لتجربته، وحرص على التميز الشعري.



المؤلف في سطور

د. مصطفى عطية جمعة

أستاذ م. الأدب العربي والنقد، وباحث في الإسلاميات والفنون والحضارة.

عضوية :

- اتحاد الكتاب، مصر - نادي القصة، مصر
- رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض.
- الجمعية المصرية للدراسات التاريخية. - اتحاد المؤرخين العرب بالقاهرة.

صدر له :

أولاً : الدراسات الأدبية والنقدية

١. دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١

٢. أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦

٣. ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠.

٤. اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠

٥. شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٦.

٦. الظلال والأصداء، نقد أدبي، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٥م

٧. الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦م.

٨. السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٧م.

٩. القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، ٢٠١٧م.

١٠. عضو فريق التأليف في كتاب : التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية، ببحث عنوانه : تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية، جائزة كتارا للرواية العربية، العام ٢٠١٩م.

١١. التحيز في المسرح العربي : قراءة في الجذور والنشأة والنصوص والتجارب، في كتاب محكم جماعي بالاشتراك : تلغيم الفن : المسرح بوصفه ساحة للتحيزات، منشورات دار نور حوران، دمشق، سورية، إبريل ٢٠١٩م، الصفحات (٤٥ - ١١٢).

١٢. أصداء ما بعد الحداثة : في الشعرية والفن والتاريخ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٣. شرنقة التحيز الفكري : أنماط وتجليات ودراسات، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٤. الفُصحى والعامية والإبداع الشعبي، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٢٠م.

١٥. البنية والأسلوب، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٢٠م.

ثانيًا : الإسلاميات والحضارة

١٦. هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م.

١٧. الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول ﷺ، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١ م.

١٨. الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٥م

١٩. الإسلام والتنمية المستدامة، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٦م

٢٠. منهج الرسول ﷺ في إدارة الأزمات، إسلاميات، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٨م.

٢١. الحُكم الراشد: رؤية إسلامية حضارية، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٢٠م.

٢٢. وسطية الإسلام في حياتنا الفكرية : قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٢٠م.

ثالثًا : الإبداعات الأدبية :

٢٣. وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٤. نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٩م.

٢٥. شرنقة الحلم الأصفر، رواية، جائزة الرواية عن نادي القصة بالقاهرة، ٢٠٠٢، نشر : مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٣م.

٢٦. طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م

٢٧. أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٢٨. نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

٢٩. مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

٣٠. قطر الندى، مجموعة قصصية، مؤسسة شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٣م.

٣١. على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٢. سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٣. رواد فضاء الغد، قصص أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٤. لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت ٢٠١٤م.

٣٥. سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٧م.

جوائز دولية :

- الجائزة الأولى في مسابقة مؤسسة الأصالة للدراسات الإسلامية، الجزائر، مارس ٢٠١٩م، عن كتاب : الفكر الإسلامي المعاصر : إستراتيجيات التجديد والخطاب والمستجدات.
- جائزة مسابقة الألوكة الدولية في البحوث الإسلامية والفكرية، الرياض، ٢٠١٧م.
- جائزة الاستحقاق ضمن جوائز ناجي نعمان الأدبية، عن بحث "ما بعد الحداثة في السينما العالمية"، بيروت، ٢٠١٧م.
- جائزة الطيب صالح في النقد الأدبي، العام ٢٠١٧م، عن كتاب "القرن المحلّق : الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار".
- جائزة مركز جيل للدراسات والبحوث عن بحث : النقد العربي والنقد الغربي (نهج التلقي والتفاعل والتقييم)، ٢٠١٥ م.
- جائزة مختبر السرديات بالإسكندرية (٢٠١١)، عن بحث "اختراق الوعي في سرد محمد حافظ رجب".

- جائزة اتحاد كتاب مصر في النقد الأدبي، عن كتاب اللحمة والسداة، ٢٠١١.
- جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج العربية، في أدب الطفل، ٢٠١١ م عن رواية "على متن محطة فضائية"، ومسرحية "سفينة العطش".
- جائزة المركز الأول في النقد الأدبي، مسابقة إحسان عبد القدوس، القاهرة ٢٠٠٩ م.
- جائزة عن كتاب "ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة"، ضمن المسابقة الدولية للنقد الأدبي، لمؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، وتمَّ نشر الكتاب.
- الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٩م.
- جائزة النقد الأدبي، عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، عن كتاب "دلالة الزمن في السرد"، ٢٠٠٠م.
- الجائزة الثانية في الرواية، نادي القصة، القاهرة، ٢٠٠١. عن رواية "شرنقة الحلم الأصفر".
- الجائزة الثانية، لجنة العلوم السياسية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، بحث مصر والعولمة.
- الجائزة الثالثة، مركز الخليج للدراسات السياسية والإستراتيجية، القاهرة / البحرين، ٢٠٠٢، بحث مؤشرات التطور الديمقراطي في البحرين.
- أربع جوائز عن بحوث فكرية في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية للأعوام (١٩٩٩- ٢٠٠٤) عن بحوث : الإسلام والعولمة، النظام الوقفي في الإسلام، وسطية الإسلام.
- ثلاث جوائز عن قصص قصيرة في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية للأعوام (١٩٩٩ - ٢٠٠٤).

- جائزة مسابقة الشخصيات الخيرية في الكويت، ٢٠٠٧م، عن بحث "الشخصية الخيرية في الإسلام : عبد الله المطوع نموذجًا".

البريد الإلكتروني :

mostafa_ateia123@yahoo.com

mostafa_ateia1234@hotmail.com

mostafaateia@gmail.com

❖ ❖ ❖



شمس للنشر والإعلام

٢٧ ش الثلاثين - برج الشانزليزيه - زهراء المعادي - القاهرة

ت فاكس: ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)

www.shams-group.net



جاء عنوان هذا الكتاب النقدي "البنية والأسلوب" ليكون أساسًا للرؤية النقدية في الدراسات التي اشتمل عليها، فقد انطلق المؤلف في قراءاته من منظور جمالي، يتمثل في التعامل مع النصوص أيًّا كانت أدبية أو نقدية أو بلاغية، من بُعدين: البنية والأسلوب، أو بعبارة أخرى: البُعد الرأسي ويتمثل في البنية الكلية للنص، والبُعد الأفقي والذي نجده في أسلوب النص. فينظر الناقد إلى النص رأسيًا ليتوقف عند بنائه، ويعمد إلى الأسلوب ليتعرف على خصائصه وجمالياته.

ومن خلال التحليل للبُعدين، تتضح الكثير من الدلالات والرؤى التي يحتويها النص. فالنص أيًّا كان لا يمكن الاقتصار في دراسته على الجانب المضموني / الطرح فقط، وإنما هناك أبعاد أخرى يجب النظر إليها وتحليلها، مثل بنية النص الكلية وكيف عبَّرت عن الرؤية المطروحة، في ترتيب الفصول، وطريقة البرهنة والتدليل، والترتيب في محاور وفقرات وفصول، وأيضًا دراسة أسلوب التعبير النصي، وأبرز سماته ومدى توفيق المؤلف/ المنشئ في التعبير عن القضايا المطروحة.


ISBN 9789774935824